

Vincent Andrieux

## L'univers sonore d'Henri Chaussier.

### Perspectives sur le jeu des instruments à vent en

### France au début de l'ère de l'enregistrement (circa 1898–1938)<sup>1</sup>

L'un des principaux objectifs du Romantic Brass Symposium a été de redonner vie au Cor Chaussier, instrument mis au point vers 1887 par le dernier grand virtuose du cor naturel: Henri Chaussier (1854–1918). Ce corniste obtint son 1<sup>er</sup> prix au Conservatoire de Paris en 1880, soit trois années seulement après l'invention par Thomas Edison du premier appareil permettant de graver et de restituer le son: le phonographe. Chaussier ne semble pas avoir effectué d'enregistrement, mais si nous nous basons sur l'hypothèse qu'il fut actif jusqu'au début des années 1910, il existe des témoignages sonores de musiciens contemporains dont certains ont fort probablement joué avec lui. Les extraits retenus pour cette étude permettent d'entendre les artistes les plus représentatifs de cette période que l'on appelle communément la Belle Époque;<sup>2</sup> ces instrumentistes furent parmi les premiers à être confrontés aux œuvres de Richard Wagner, Richard Strauss, Gustav Mahler, Claude Debussy et Maurice Ravel, c'est-à-dire à des partitions requérant un niveau technique jamais sollicité jusqu'alors. De plus, la période d'activité de Chaussier correspond à un moment de prospérité musicale unique à Paris; en effet, la capitale hébergeait alors pas moins de six orchestres permanents,<sup>3</sup> auxquels s'ajoutaient diverses formations saisonnières, qui offraient aux musiciens de nombreuses opportunités d'exercer leur art.

L'écoute d'enregistrements très anciens nécessite de prendre en compte quelques précautions; la majorité des documents sonores retenus pour cette étude a été réalisée selon le procédé acoustique, c'est-à-dire avant l'invention du microphone électrique en 1925. Si cette technologie primitive n'offre qu'une image sonore assez réduite, elle procure néanmoins des informations sur la nature du timbre des interprètes et des détails très précis sur leur façon de phraser et de tenir le son. Il existe ainsi un corpus sonore conséquent qui, bien que récolté par le simple moyen d'un phonographe, recèle de nombreuses informations sur les styles de jeu à la fin de l'époque romantique, mais son

- 1 Remerciements à Claude Maury, Cyrille Grenot, Bruno Sebald, Marie Galeyrand, Daniel Allenbach, Geneviève Bégou et tout particulièrement à Pierrette Azaïs-Blanc.
- 2 Cette expression désigne une période de paix et de développement économique pour la France allant de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle au début de la Première Guerre mondiale, soit de 1880 à 1914.
- 3 Opéra, Opéra-Comique, Société des Concerts du Conservatoire, Concerts Lamoureux, Concerts Pasdeloup, Concerts Colonne.

étude a été longtemps déconsidérée tant par les universitaires que par les musiciens,<sup>4</sup> il faut attendre le début des années 1990 pour que les travaux de Robert Philip ouvrent ce nouveau terrain de recherche. Depuis une vingtaine d'années, de nombreux ouvrages croisant l'étude de sources écrites et de documents sonores ont vu le jour, au premier rang desquels *Classical and Romantic Performance Practice 1750–1900* de Clive Brown et *Theory and Practice in Late Nineteenth-Century Violin Performance* de David Milsom.<sup>5</sup> Plus récemment, Daniel Leech-Wilkinson a dirigé au sein du King's College (Londres) un département consacré exclusivement à l'étude des enregistrements anciens.<sup>6</sup> Il a aussi écrit un ouvrage – accessible uniquement en ligne<sup>7</sup> – dans lequel il dresse un état des lieux de cette nouvelle discipline. La plupart des études précitées ont pour objet le chant, le violon et le piano, domaines dans lesquels il existe de nombreux enregistrements depuis le tout début du xx<sup>e</sup> siècle. La situation est bien plus délicate concernant les instruments à vent – au premier rang desquels le cor – car la plupart des traces sonores retenues vont rarement en deçà du milieu des années 20, sans doute afin de privilégier un certain confort d'écoute offert par la technologie électrique. On est en droit de se demander si l'impasse faite sur les trente premières années de l'histoire de l'enregistrement n'amène pas à des conclusions pour le moins approximatives, si ce n'est erronées.

L'objectif premier de notre recherche est de dégager quelques caractéristiques concernant le jeu du cor en France à l'époque d'Henri Chaussier. Un centrage exclusif sur le cor risquant d'être sclérosant, il nous a semblé nécessaire d'inclure l'étude d'autres instruments. Comme les principaux cornistes de l'époque jouaient fréquemment dans des formations de musique de chambre pour vents,<sup>8</sup> nous nous intéresserons dans un premier temps aux instruments de la famille des bois avant d'aborder le cas du cor.<sup>9</sup> L'évocation des principaux musiciens de cette période, accompagnée de l'écoute de nombreux extraits, permettra ainsi d'esquisser le paysage sonore dans lequel évolua Henri Chaussier.<sup>10</sup>

4 Cf. Timothy Day: *A Century of Recorded Music. Listening to Musical History*, New Haven 2000, p. 228–256.

5 Clive Brown: *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*, New York 1999; David Milsom: *Theory and Practice in Late Nineteenth-Century Violin Practice. An Examination of Style in Performance, 1850–1900*, Aldershot 2003.

6 Il s'agit du CHARM – Centre for the History and Analysis of Recorded Music.

7 Daniel Leech-Wilkinson: *The Changing Sound of Music. Approaches to Studying Recorded Musical Performance*, Londres 2009, [www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html](http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html) (consulté le 13 février 2013).

8 Cf. Serge Gut et Danielle Pistone: *La musique de chambre en France de 1870 à 1918*, Paris 1985.

9 Le cadre restreint de cette étude nous oblige à laisser de côté la trompette, le cornet et le trombone.

10 Les exemples sonores appartenant à cet article sont accessibles sur [www.hkb-interpretation.ch/login](http://www.hkb-interpretation.ch/login) par le nom d'utilisateur « romanticbrass » et le mot de passe « hkb6-2016 ».

**I – La Flûte**<sup>11</sup> De tous les instruments à vent, la flûte est celui dont le jeu est le plus documenté, tant dans les ouvrages pédagogiques que les enregistrements. Dans l'historiographie traditionnelle, la paternité de l'École française de flûte est attribuée à Paul Taffanel;<sup>12</sup> ce dernier fut une figure tutélaire non seulement pour les flûtistes mais aussi pour tous les vents, grâce notamment à la Société de Musique de Chambre pour Instruments à Vent qu'il fonda en 1879. Cette formation marqua un tournant décisif dans l'histoire de ces instruments, car outre le fait de leur redonner leurs lettres de noblesse passée la mode romantique des grandes fantaisies virtuoses, Taffanel opéra une double révolution: il fit redécouvrir le répertoire classique (œuvres de Mozart, Beethoven ...) et incita les compositeurs contemporains à écrire de nouvelles œuvres.<sup>13</sup> Avant de nous intéresser à ce grand artiste et à ses premiers disciples, nous devons prendre en considération les traces sonores d'anciens élèves de son prédécesseur Joseph Henri Altès.<sup>14</sup> C'est le cas d'Adolphe Hennebains,<sup>15</sup> qui obtint son 1<sup>er</sup> prix la même année que Henri Chaussier, et d'André Maquarre.<sup>16</sup> Les 78 tours permettant de les entendre révèlent d'emblée

- 11 Pour des questions de commodités, le nom de certaines formations orchestrales a été simplifié: la Société des Concerts du Conservatoire sera réduite à la mention Société des Concerts. Les trois principaux orchestres associatifs parisiens ayant changé d'intitulé à plusieurs reprises, nous avons décidé de retenir l'appellation la plus récente; ainsi les Concerts populaires (ou Concerts Padeloup) seront évoqués sous l'expression d'Orchestre Padeloup, les Concerts du Châtelet (ou Concerts Colonne) sous celle d'Orchestre Colonne et la Société des Nouveaux Concerts (ou Concerts Lamoureux) sous celle d'Orchestre Lamoureux. Les expressions « Conservatoire de Paris » et « Opéra de Paris » seront réduites à la simple mention de Conservatoire et d'Opéra. Dans un même souci de clarté, l'évocation du Théâtre Italien dans certaines sources biographiques a été remplacée par celle plus courante dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle d'Opéra-Comique.
- 12 Paul Taffanel (1844–1908): 1<sup>er</sup> prix en 1860 dans la classe de Louis Dorus (1812–1896) – qui fut un pionnier dans l'adoption du système Boehm en France. Il occupa le poste de flûte solo de l'Opéra de 1864 à 1893 et de la Société des Concerts de 1868 à 1892. Il fut professeur au Conservatoire de 1893 à 1908. Il eut aussi une importante activité de chef d'orchestre à la Société des Concerts ainsi qu'à l'Opéra où il fut Premier chef de 1893 à 1906; il dirigea notamment plusieurs créations françaises d'opéras de Wagner.
- 13 Pour une liste exhaustive du répertoire de la Société de Musique de Chambre pour Instruments à Vent, cf. Edward Blakeman: *Taffanel. Génie de la flûte*, traduit de l'anglais par Christophe Lanter, Paris 2011 (Collection Euterpe), p. 344–353.
- 14 Joseph Henri Altès (1826–1895/99): 1<sup>er</sup> prix en 1841 dans la classe de Jean-Louis Tulou (1786–1865). Il fut soliste de l'Opéra de 1848 à 1872. Pionnier de l'usage de la flûte en métal qui, sous son professorat, devint l'instrument officiel du Conservatoire où il enseigna de 1868 à 1893.
- 15 Adolphe Hennebains (1862–1914): 1<sup>er</sup> prix en 1880 dans la classe de Joseph Henri Altès. Après avoir été soliste de l'Orchestre Padeloup et de l'Orchestre Lamoureux, il succéda à Taffanel à ce même poste à la Société des Concerts et à l'Opéra. Il joua aussi de nombreuses années au sein du Double Quintette de Paris. Il fut professeur au Conservatoire de 1909 à 1914.
- 16 André Maquarre (1875–1936): 1<sup>er</sup> prix en 1893 dans la classe de Joseph Henri Altès. Il fut flûte solo de l'Orchestre Symphonique de Boston de 1898 à 1918, puis de l'Orchestre de Philadelphie de 1918 à 1921.

les qualités sonores généralement associées à l'École française, à savoir un jeu souple et virtuose, une sonorité claire, et l'usage du vibrato.

**♪ Extrait n° 1** Franz Doppler: Fantaisie pastorale hongroise op. 26 (Andantino), Adolphe Hennebains (flûte), 1908, The Flute on record 1902–1940, Folkers & Powell (2002), FPO01, CD

**Extrait n° 2a** Piotr Ilitch Tchaïkovsky: Symphonie n° 4 (Finale) **2b** Ludwig van Beethoven: Symphonie n° 7 (Finale); 2a et b: Orchestre Symphonique de Boston (André Maquarre, flûte solo), dir. Karl Muck, 1917, BSO Classics (1995), 171002, CD

Un autre élève d'Altès, Charles Molé,<sup>17</sup> jouit d'une renommée internationale: il fut en effet l'un des premiers flûtistes français à avoir travaillé dans un orchestre américain. Il n'en existe pas de traces sonores mais son jeu a profondément marqué le public et les musiciens du Nouveau-Continent; ce sont certainement ses qualités instrumentales qui incitèrent par la suite de nombreux chefs travaillant aux États-Unis à recruter leurs vents solistes en France.

Si la plupart des orchestres parisiens effectuèrent peu d'enregistrements dans les toutes premières années du xx<sup>e</sup> siècle, il en fut tout autrement pour la Musique de la Garde Républicaine; nous pouvons ainsi écouter les traces sonores des solistes de cette formation, parmi lesquels Léon Jacquemont (circa 1850–?) pour le piccolo et Léon Fontbonne (1859–1940) pour la flûte.<sup>18</sup> Ces deux musiciens, qui n'apparaissent pas dans le livre de Constant Pierre sur le Conservatoire,<sup>19</sup> ne semblent pas avoir fait leurs études dans cette institution.<sup>20</sup> Les 78 tours dans lesquels ils jouent en soliste révèlent que, bien que

De 1922 à 1929, il occupa le même poste à l'Orchestre de Los Angeles, puis reentra en France. Son frère Daniel Maquarre (1881–?) était aussi flûtiste: il a été l'élève de Joseph Henri Altès puis de Paul Taffanel – avec lequel il obtint son 1<sup>er</sup> prix en 1896. Il suivit les pas de son frère et effectua l'essentiel de sa carrière aux États-Unis: après avoir été membre de l'Orchestre Symphonique de Boston de 1903 à 1909, il fut soliste de l'Orchestre de Philadelphie de 1910 à 1918. À partir de 1909, il s'installa à New York où il travailla dans diverses formations.

- 17** Charles Molé (1857–1905): 1<sup>er</sup> prix en 1874 dans la classe de Joseph Henri Altès. Après avoir été soliste de l'Opéra-Comique, il fut recruté par le chef d'orchestre Wilhelm Gericke afin d'occuper la même fonction au sein de l'Orchestre Symphonique de Boston, où il resta de 1887 à 1895 – son successeur fut d'ailleurs un autre élève d'Altès: Léon Jacquet (1865–1898). Molé fut un pionnier dans l'usage de la flûte en métal en Amérique. Il créa l'un des premiers ensembles de musique de chambre pour instruments à vent sur le Nouveau-Continent – le Molé Chamber Music Concert Club – qui dura deux saisons (1891 et 1892). De 1903 à 1905, Molé fut soliste du New York Symphony Orchestra dirigé par Walter Damrosch.
- 18** Il effectua aussi plusieurs enregistrements sur le piccolo, notamment une série de petites pièces gravées en 1899 et en 1901 pour le label « La voix de son maître » (cf. Alan Kelly: *His Master's Voice/La voix de son Maître. The French Catalogue – A Complete Numerical Catalogue of the French Recordings made from 1898 to 1929 in France and elsewhere by The Gramophone Company Ltd.*, Westport 1990, p. 310).
- 19** Constant Pierre: *Le conservatoire national de musique et de déclamation*, Paris 1900.
- 20** Cette information doit être cependant relativisée car l'ouvrage de Constant Pierre, qui demeure la principale source d'information sur l'histoire du Conservatoire, comporte quelques lacunes.

leur vibrato soit moins présent que chez Hennebains et Maquarre, leur style était très proche de ces derniers. L'un des premiers enregistrements solistes de Léon Fontbonne, datant de la toute fin du XIX<sup>e</sup> siècle, permet d'avoir un aperçu assez précis de son jeu; il y interprète une pièce de sa composition dédiée à Paul Taffanel (extrait n° 3).

Les caractéristiques stylistiques évoquées ci-dessus transparaissent dans de nombreux enregistrements des premières années du XX<sup>e</sup> siècle pour lesquels les flûtistes ne sont pas mentionnés (extrait n° 4). Les traces sonores des formations parisiennes à cette époque permettent aussi d'entendre, à peu de différence près, le même type de jeu (extraits n° 5 et 6).

**9:** **Extrait n° 3** Léon Fontbonne: *La chasse aux papillons* op. 30, Léon Fontbonne (flûte), pianiste inconnu, 1899, [www.robertbigio.com/fontbonne.htm](http://www.robertbigio.com/fontbonne.htm) (consulté le 29 octobre 2012)

**Extrait n° 4a** Gaetano Donizetti: *La Favorite* (« Léonor, viens »), orchestre et chef inconnus (enregistré à Paris), Maurice Renaud (baryton), 1906, Marston (1997), 52005, CD **4b** Giacomo Meyerbeer: *Les Huguenots* (« Ô beau pays »), orchestre et chef inconnus (enregistré à Paris), 1912, Marston (2009), 53009-2, CD

**Extrait n° 5a** Claude Debussy: *Prélude à l'après-midi d'un faune*, Orchestre Symphonique du Gramophone, chef inconnu, c. 1912, Gramophone, 030607/030608, 78 t. **5b** Claude Debussy: *Prélude à l'après-midi d'un faune*, Orchestre Lamoureux, dir. Camille Chevillard, 1922, Pathé 6594, 78 t. **5c** Claude Debussy: *Prélude à l'après-midi d'un faune*, Orchestre des Concerts Colonne, dir. Gabriel Pierné, 1930, Malibran-Music (c. 1995), CDRG 140, CD

**Extrait n° 6a** Georges Bizet: *Deuxième entracte de Carmen*, Orchestre de l'Opéra-Comique, dir. François Ruhlmann, 1911, Marston (1999), 52009-2, CD.<sup>21</sup> **6b** Georges Bizet: *Deuxième entracte de Carmen*, Orchestre de l'Opéra-Comique, dir. Piero Coppola, 1926, Malibran Music (c. 2000), CDRG 114, CD. Il s'agit du premier enregistrement électrique intégral de cette œuvre.

À l'écoute de ces extraits, on retrouve deux points communs: le culte d'une sonorité claire et timbrée – caractéristique de la flûte en métal – et l'usage du vibrato. En France, l'emploi de cet ornement est apparu dans la littérature pédagogique de la flûte dès le début du XVIII<sup>e</sup> siècle.<sup>22</sup> Ce qui était alors appelé « flatterment » ou encore « tremblement » était réalisé soit à l'aide d'un doigt obstruant partiellement un trou, soit, plus tard, avec l'air – la première méthode a d'ailleurs été longtemps préférée à la seconde. Si l'utilisation du vibrato a été acceptée assez tôt<sup>23</sup> par de nombreux artistes, certains musiciens, parmi lesquels le plus grand corniste du début du XIX<sup>e</sup> siècle, Louis-François Dauprat,<sup>24</sup> semblaient être opposés à son usage, tout du moins de façon systématique:

**21** L'interprète de ce solo est probablement Louis Balleron (1869–1916): ayant obtenu son 1<sup>er</sup> prix en 1891 dans la classe de Joseph Henri Altès, il fut soliste de l'Opéra-Comique de 1900 à 1914. Dès les premières années du XX<sup>e</sup> siècle, il effectua divers enregistrements en soliste au piccolo dans lesquels on peut entendre très nettement l'usage du vibrato sur de nombreuses notes.

**22** Cf. Rachel Brown: *The Early Flute. A Practical Guide*, Cambridge 2002 (Cambridge Handbooks to the Historical Performance of Music), p. 110–115.

**23** Cf. les méthodes de Hotteterre (1707), Delusse (1755) et Bordet (1760).

**24** Louis-François Dauprat (1781–1868): 1<sup>er</sup> prix en 1798 dans la classe de Johann Joseph Kenn (1757–1840). Il fut membre de diverses formations militaires, puis cor solo du Grand Théâtre de Bordeaux de 1806

« [...] il est devenu de mode de faire trembloter (sic) la voix sur tous les sons tenus. On appelle cela faire vibrer les sons, et l'on se fait un mérite de ce que le goût réprouve [...]. Les instrumentistes qui veulent imiter cette sorte de mensonge font aussi trembler, soit le poignet sur le manche du violon ou du violoncelle, soit le doigt sur les trous de la flûte ou du hautbois. Ne sortons jamais de la nature et de la vérité; hors de là, tout, dans les arts, n'est qu'affectation ou charlatanisme. »<sup>25</sup>

Une situation semblable perdura en Allemagne durant tout le XIX<sup>e</sup> siècle;<sup>26</sup> en effet, si certains flûtistes prônaient le culte d'une sonorité droite, d'autres préconisaient explicitement l'usage du vibrato – ou plus précisément, de divers types de vibrato. On trouve parmi eux les virtuoses Johan Georg Tromlitz (1725–1805), Anton Bernhard Fürstenau (1792–1852) ou encore le flûtiste dont Brahms admirait le jeu: Maximilian Schwendler (1853–1940).<sup>27</sup> Dans le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, l'emploi de cet ornement était si répandu dans certaines régions d'Allemagne que Carl Reinecke dut préciser au début du deuxième mouvement de sa *Sonate pour flûte et piano* op. 167 (1880): « sans aucun tremblement dans le son ». <sup>28</sup> Le dédicataire de cette œuvre, Wilhelm Barge (1836–1925), était soliste de l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig; il n'a pas laissé d'enregistrement mais on trouve une preuve sonore de l'usage du vibrato à cette époque dans celui d'un des contemporains qui effectua sa formation à Cologne et à Leipzig vers 1850.<sup>29</sup>

En France, une même ambivalence semblait encore prévaloir à la fin du XX<sup>e</sup> siècle: ainsi en 1878, alors qu'il était de jury pour le concours final du Conservatoire, Taffanel reprocha à un élève d'Altès d'avoir une sonorité qui chevrotait – il regrettait aussi que cette pratique fût répandue chez de nombreux chanteurs.<sup>30</sup> Ce commentaire pourrait signifier une certaine réticence du grand Maître envers l'usage du vibrato. Dans la *Méthode* que Gaubert publia en 1923 – à partir des notes de son professeur –, le passage relatif à l'interprétation semble aller dans ce sens:

« Chez Bach comme chez tous les grands maîtres classiques, l'exécutant doit observer la plus rigoureuse simplicité. On s'y interdira donc absolument le vibrato ou chevrotement, artifice qu'il faut laisser aux instrumentistes médiocres, aux musiciens inférieurs. La sonorité est la cause évocatrice de l'émo-

à 1808 et de l'Opéra de Paris de 1808 à 1831. De 1828 à 1839, il fut le premier soliste de la Société des Concerts. Après avoir été l'assistant de Kenn au Conservatoire dès 1802, il fut nommé officiellement professeur en 1816 et enseigna dans cette institution jusqu'en 1842.

25 Louis-François Dauprat: *Le Professeur De Musique Ou L'Enseignement De Cet Art*, Whitefish 2009 (1<sup>ère</sup> éd. Paris 1857), p. 82.

26 Cf. Arda Powell: *The Flute*, New Haven 2002 (The Yale Musical Instrument Series), p. 186–199.

27 Dwight Manning: *Woodwind Vibrato from the Eighteenth Century to the Present*, in: *Performance Practice Review* 8 (1995), n° 1, p. 67–72, ici p. 68–70.

28 « ohne jegliches Beben des Tones », cité in Brown: *The Early Flute*, p. 114.

29 An.: Auld Robin Gray, Edward de Jong (flûte), pianiste inconnu, c. 1904–1907, Gramophone concert record, G.C. 9199, 78 t., [www.robertbigio.com/de-jong.htm](http://www.robertbigio.com/de-jong.htm) (consulté le 30 novembre 2012).

30 Cf. Blakeman: Taffanel, p. 81 et 228.

tion musicale ou, si l'on veut, l'agent physique qui la transmet de l'âme de l'exécutant à celle de l'auditeur. [...] Le vibrato dénaturant le caractère naturel de l'instrument et faussant son expression, fatigue très vite une oreille délicate. C'est une faute grave, un impardonnable manque de goût que de traduire par des moyens vulgaires les pensées des plus hautes intelligences musicales. »<sup>31</sup>

Il en est de même pour ce témoignage d'un élève:

« Il détestait la sentimentalité bon marché, l'expression excessive, le vibrato sans fin, ou la sonorité tremblottante, en bref, toutes les astuces faciles aussi indignes qu'anti-musicales. »<sup>32</sup>

Plusieurs disciples de Taffanel ont laissé des enregistrements qui apportent un éclairage radicalement différent sur ce que devait être son idéal sonore, notamment Léopold Lafleurance,<sup>33</sup> Pierre Deschamps,<sup>34</sup> Philippe Gaubert,<sup>35</sup> Georges Barrère,<sup>36</sup> Gaston Blanquart<sup>37</sup> et Georges Laurent<sup>38</sup> – tous ces flûtistes sont d'ailleurs susceptibles d'avoir joué aux côtés de Henri Chaussier (extraits n° 7–12).

31 Paul Taffanel et Philippe Gaubert: *Méthode Complète de Flûte*, Paris 1923, p. 186.

32 « He loathed cheap sentimentality, excessive expression, endless vibrato or shaking of tone, in a word, all the cheap tricks which are as undignified as they are unmusical », in Leonardo De Lorenzo: *My Complete Story of the Flute. The Instrument, the Performer, the Music* (Revised and expanded edition), Lubbock 1992, p. 187.

33 Léopold Lafleurance (1865–1953): élève privé de Paul Taffanel, il entra à l'Opéra en 1891 et à la Société des Concerts en 1893 – où il resta jusqu'en 1917. De 1914 à 1919, il assurera l'interim en tant que professeur au Conservatoire avant la nomination de Philippe Gaubert. Son oncle, Édouard Lafleurance (1836–1897) – 1<sup>er</sup> prix en 1854 dans la classe de Jean-Louis Tulou, avait été un collègue de Taffanel à l'Opéra pendant de nombreuses années.

34 Pierre Deschamps (1874–?): 1<sup>er</sup> prix en 1894 dans la classe de Paul Taffanel (après avoir passé 4 années avec son prédécesseur, Joseph Henri Altès). Il fut soliste de l'Orchestre Lamoureux de 1901 jusqu'au début des années 20.

35 Philippe Gaubert (1879–1941): 1<sup>er</sup> prix en 1894 dans la classe de Paul Taffanel. Il fut soliste de l'Opéra à partir de 1895 et de l'Orchestre de la Société des Concerts. Il poursuivit ensuite une carrière de chef d'orchestre dans ces deux formations. En 1919, il prit la succession d'Hennebains au Conservatoire où il enseigna la flûte jusqu'en 1931, puis la direction d'orchestre.

36 George Barrère (1876–1944): 1<sup>er</sup> prix en 1895 dans la classe de Paul Taffanel (après avoir passé 4 années avec son prédécesseur, Joseph Henri Altès). En 1894, il participa à la création du *Prélude à l'après-midi d'un faune*. En 1895, il créa la Société Moderne des Instruments à Vent en se basant sur le modèle de celle fondée en 1879 par Taffanel. En 1905, il fut recruté par Walter Damrosch afin de prendre la succession de Charles Molé au poste de flûte solo du New York Symphony Orchestra. À partir de 1928, il occupa le même poste au sein du New York Symphony-Philharmonic Orchestra (issu de la fusion du New York Symphony Orchestra et du New York Philharmonic Orchestra). Barrère eut aussi une longue carrière pédagogique, contribuant ainsi fortement à instaurer la tradition française en Amérique: il enseigna dès 1905 au sein de l'Institute of Musical Arts, puis au sein de l'institution qui lui succéda – la Juilliard School of Music – de 1926 à 1942. En 1910, il créa un ensemble de musique de chambre, le Barrère Ensemble of Wind Instruments, qui eut un rôle très important dans le développement de ce répertoire aux États-Unis.

37 Gaston Blanquart (1877–1962): 1<sup>er</sup> prix en 1898 dans la classe de Paul Taffanel. En 1900, il entra à

9) **Extrait n° 7 (montage)** Gioachino Rossini: Guillaume Tell (« Ah, Mathilde », arrangement), Léopold Lafleurance (flûte), Georges Gillet (hautbois), 1905, Oboe classics (2005), CC2012, CD. Le terme « montage » signifie que des coupes ont été opérées à l'intérieur de l'œuvre afin de ne retenir que les passages les plus significatifs.

**Extrait n° 8** Georges Bizet: Menuet extrait de la deuxième suite de l'Arlésienne, Pierre Deschamps (flûte), orchestre et chef inconnus, 1910, L'école française de flûte 1860–1950, vol. 1, J.C.D. 0001-X, 1994, CD.<sup>39</sup>

**Extrait n° 9** Franz Doppler: Fantaisie pastorale hongroise op. 26, Philippe Gaubert (flûte), pianiste inconnu, 1919, L'école française de flûte 1860–1950, vol. 5, J.C.D. 0005-X, 2006, CD

**Extrait n° 10** Georges Bizet: Menuet extrait de la deuxième suite de l'Arlésienne, Georges Barrère (flûte), orchestre et chef inconnus, 1916, Pearl (1990), GEMM CD 9284, CD

**Extrait n° 11** Jean-Sébastien Bach: Sonate en trio (Largo), Gaston Blanquart (flûte), orchestre et chef inconnus, c. 1935 L'école française de flûte 1860–1950, vol. 5, J.C.D. 0005-X, 2006, CD

**Extrait n° 12** Maurice Ravel: Suite n° 2 de Daphnis et Chloé, Orchestre Symphonique de Boston (Georges Laurent, flûte solo), dir. Serge Koussevitzky, 1928, BSO Classics (1995), 171002, CD

Tant par l'attention portée au phrasé que par une conception éminemment lyrique de la sonorité, le style de ces flûtistes est très proche de celui d'Adolphe Hennebains et d'André Maquarre. On constate cependant des différences dans la conception et l'usage du vibrato: alors que Lafleurance en fait un emploi très parcimonieux, Deschamps semble plus souple; au début du solo du Menuet, il adopte une sonorité presque droite et n'utilise explicitement un tremblement expressif que dans le passage central plus passionné. Ces deux exemples montrent que l'emploi du vibrato n'était pas forcément systématique et constant. Dans son ouvrage consacré à l'École française de flûte, Claude Dorgeuille évoque le cas d'un élève privé d'Hennebains – Émile Portré, membre de l'Opéra-Comique – qui jouait « sans aucun tremblement ». <sup>40</sup> En revanche, Blanquart utilisait cet ornement de façon continue, de même que Gaubert dont le vibrato ample et généreux paraît étrangement « moderne » à nos oreilles: il est à noter que Gaubert était souvent considéré par ses contemporains comme le digne héritier de Taffanel. <sup>41</sup>

l'Orchestre Colonne et en occupa le poste de soliste de 1905 à 1935. Il fut aussi membre de l'Opéra de 1923 à 1945.

<sup>38</sup> Georges Laurent (1886–1964): 1<sup>er</sup> prix en 1905 dans la classe de Paul Taffanel. Au début de sa carrière, il incorpora la Musique de la Garde Républicaine et joua dans diverses formations parisiennes. Lors d'une tournée de l'Orchestre de la Société des Concerts aux États-Unis en 1918, il fut sollicité par Henri Rabaud, alors chef de l'Orchestre de Boston, afin de prendre la place de soliste de cette formation; Laurent accepta et tint ce poste jusqu'en 1952. Il enseigna de nombreuses années au New England Conservatory de Boston.

<sup>39</sup> Il est fort probable qu'il s'agisse de l'Orchestre Symphonique du Gramophone, dirigé par Alfred Stock; cf. Paul Gravely Arnold: *The Orchestra on Record, 1896–1926. An Encyclopedia of Orchestral Recordings Made by the Acoustical Process*, Westport 1997, p. 38.

<sup>40</sup> Claude Dorgeuille: *L'école française de flûte*, Paris <sup>2</sup>1994 (Collection Euterpe), p. 39.

<sup>41</sup> Cf. Blakeman: *Taffanel*, p. 175 et 211.

En tenant compte des enregistrements ci-dessus et des propos de Taffanel, on pourrait avoir l'impression de se trouver face à un paradoxe insoluble; le témoignage d'autres élèves apporte des éléments de réponse. C'est le cas de Louis Fleury,<sup>42</sup> qui rédigea l'article de la principale encyclopédie musicale française du début de xx<sup>e</sup> siècle:

« La recherche du timbre, l'utilisation, dans ce but, d'un léger, presque imperceptible vibrato relèvent plus d'un intelligent empirisme que de règles précises ».<sup>43</sup>

Dans un texte récemment découvert, Marcel Moysé<sup>44</sup> évoque de façon très explicite le jeu de son professeur:

« Chez M. Taffanel, le vibrato faisait partie du son. Grâce à son émission facile, les lèvres complètement détendues, il obtenait un discret vibrato par un léger frémissement des lèvres ».<sup>45</sup>

Bien qu'il ne semble pas exister de trace sonore de Taffanel,<sup>46</sup> la confrontation entre ses écrits et ceux de ses disciples, sans oublier leurs enregistrements, permet de saisir assez clairement la différence que ce dernier faisait entre un vibrato « expressif » – souple et adapté au caractère de l'œuvre – et un « chevrottement » systématique, contraire à toute intention musicale. Dans son enseignement, le maître n'employait d'ailleurs pas le terme vibrato; lorsque le contexte se présentait, il insistait simplement pour que le son provienne « de l'âme ou du cœur ».<sup>47</sup>

Ce rapide survol historique du jeu de la flûte montre que, contrairement à ce que l'on croit généralement, le type de jeu associé à l'École française de flûte existait dès les dernières décennies du xix<sup>e</sup> siècle et fort probablement avant l'influence de l'enseignement de Taffanel.

42 Louis Fleury (1878–1926): 1<sup>er</sup> prix en 1900 dans la classe de Paul Taffanel. Il a été membre de la Société Moderne d'Instruments à Vent, dont il prit la direction à partir de 1905. Il se produisit en soliste non seulement en France, mais aussi en Angleterre et aux États-Unis. Il écrivit de nombreux articles sur l'histoire de la flûte, notamment sur l'héritage de Taffanel. En 1913, il créa *La Flûte de Pan* de Claude Debussy – qui sera intitulé plus tard *Syrinx*.

43 Paul Taffanel et Louis Fleury: *La flûte*, in: Albert Lavignac et Lionel de la Laurencie: *Encyclopédie de la Musique. Deuxième Partie. Technique, esthétique, pédagogie*, Paris 1927, vol. 3, p. 1483–1526, ici p. 1523.

44 Marcel Moysé (1889–1984): 1<sup>er</sup> prix en 1906 dans classe de Paul Taffanel. Il fut soliste dans diverses formations parisiennes parmi lesquelles l'Opéra-Comique de 1913 à 1938, la Société des Concerts de 1919 à 1938, ou encore l'Orchestre Straram de 1922 à 1932. Il fut professeur au Conservatoire de 1932 à 1948 et enseigna aussi aux Conservatoires de Genève et de Zurich. À partir des années 50, il s'installa aux États-Unis où il eut de nombreux élèves.

45 Blakeman: *Taffanel*, p. 288–289.

46 Il est probable que Taffanel ait participé à une séance d'enregistrement avec Thomas Edison lors de l'Exposition Universelle de 1889, mais aucun cylindre n'a été retrouvé jusqu'à ce jour (cf. Blakeman: *Taffanel*, p. 204).

47 *Ibid.*, p. 220.

**II – Le hautbois** Lorsque Taffanel fonda la Société de Musique de Chambre pour Instruments à Vent, il choisit pour premier hautbois Georges Gillet<sup>48</sup> qui joua pour son instrument le même rôle tutélaire que Taffanel pour le sien. Élève du hautboïste et organiste Charles Colin,<sup>49</sup> Gillet fut nommé professeur au Conservatoire à seulement 26 ans; il côtoya Henri Chaus sier durant la saison que ce dernier passa au sein de la Société des Concerts de 1884 à 1885. Gillet se produisit très souvent en soliste et tous les commentateurs louaient unanimement la finesse et l'expressivité de son jeu;<sup>50</sup> l'unique trace sonore de lui que nous ayons retrouvée à ce jour permet d'entendre un grand soin porté à la justesse, au phrasé et à la tenue du son. Sa sonorité est homogène et moins acide que celle que l'on peut entendre dans les enregistrements des années 1910–1920. Si certaines notes recèlent de subtiles traces d'ondulations, l'ensemble des quatre minutes de ce 78 tours est joué sans vibrato – nous verrons cependant que le témoignage de l'un de ses élèves apporte un autre éclairage sur cet aspect de son jeu.<sup>51</sup>

♪ **Extrait n° 13 (montage)** Gioachino Rossini: Guillaume Tell (« Ah, Mathilde », arrangement), Léopold Lafleurance (flûte), Georges Gillet (hautbois), 1905

**Extrait n° 14** Charles Huguenin: La nuit de Noël, Housset (hautbois), pianiste inconnu, 1903; 13 et 14: Oboe classics (2005), CC2012, CD

L'extrait n° 14 permet d'entendre un collègue de Georges Gillet à l'Opéra de Paris dont on ne connaît que le nom de famille, vigoureusement déclamé par l'annonceur au début de l'enregistrement: « Monsieur Housset ». D'après l'ouvrage de Constant Pierre, il ne semble pas avoir fait ses études au Conservatoire. Comparé à Gillet, le jeu de Housset paraît un peu moins souple mais demeure relativement expressif: les respirations respectent le découpage des phrases, et on peut entendre très distinctement un tremblement

48 Georges Gillet (1854–1920): 1<sup>er</sup> prix en 1869 – à l'âge de 15 ans – dans la classe de Charles Colin. Il fut soliste dans les principales formations parisiennes parmi lesquelles l'Opéra-Comique de 1878 à 1895, puis l'Opéra, l'Orchestre Colonne et la Société des Concerts de 1876 à 1899. De 1881 à 1919, il enseigna au Conservatoire où 61 élèves obtinrent leur 1<sup>er</sup> prix. Il collabora avec la maison Lorée au perfectionnement de son instrument.

49 Charles Colin (1832–1881): 1<sup>er</sup> prix en 1852 dans la classe de Gustave Vogt (cf. infra note 56). Il fit des études d'écriture et d'orgue et gagna en 1857 la seconde place du prestigieux Prix de Rome, derrière Georges Bizet – aux côtés duquel il effectua un séjour à la villa Médicis de 1857 à 1860. Colin fut professeur de hautbois au Conservatoire de 1868 à 1881 – et ce malgré le fait qu'il n'occupa jamais la place de soliste à l'Opéra. En 1869, il fut nommé titulaire de l'orgue de l'Église du Saint-Denis du Saint-Sacrement (Paris, 3<sup>e</sup> arrondissement); Charles Colin eut d'ailleurs une grande influence sur la carrière de son neveu, l'organiste Louis Vierne (1870–1937).

50 Cf. Laila Storch: Georges Gillet – Master Performer and Teacher, in: *Journal of the International Double Reed Society* 6 (1977), n° 5, p. 1–19; cf. Geoffrey Burgess et Bruce Haynes: *The Oboe*, New Haven 2004 (The Yale Musical Instrument Series), p. 192 f.

51 Cf. infra p. 268 ff.

expressif sur certaines notes.<sup>52</sup> Tout en tenant compte des limites imposées par l'enregistrement acoustique, il est possible de constater que Housset cultivait une sonorité plus claire que Gillet, voire même nasillarde.

Le professeur de Georges Gillet, Charles Colin, semble avoir formé l'un des premiers hautboïstes français qui ait travaillé en Amérique, Auguste Sautet,<sup>53</sup> mais il n'existe pas de trace sonore de ce dernier. En revanche, un autre élève de Colin ayant fait carrière aux États-Unis, Alfred Doucet,<sup>54</sup> a effectué plusieurs enregistrements au hautbois et au cor anglais<sup>55</sup> dans lesquels on retrouve les caractéristiques sonores évoquées ci-dessus; néanmoins, les phrases sont moins finement « ciselées » que celles de Housset et Gillet et le son est droit – sans aucune ondulation expressive.

🎷 **Extrait n° 15** Anton Dvorak: *Symphonie du Nouveau Monde* (Largo), Alfred Doucet (cor anglais), Victor Concert Orchestra, chef inconnu, 1912, Victor, 35275, 78 t.<sup>56</sup>

Contrairement à ce que donne à entendre l'enregistrement de Georges Gillet, son neveu Fernand Gillet<sup>57</sup> affirme qu'il employait un subtil vibrato. Il précise même que son oncle

- 52 Il existe un autre enregistrement de Housset qui révèle moins nettement les qualités de son jeu: George Pfeiffer: *Musette*, Housset (hautbois), (Henri) Lefebvre (clarinette), (Georges) Barrère (flûte), env. 1902, Zonophone, X2180, 78 t.
- 53 Auguste Sautet (1849–post 1912): il fut probablement élève de Charles Colin au Conservatoire. De 1879 à 1881, il joua au sein de la Société de Musique de Chambre pour Instruments à Vent. Après avoir travaillé à l'Orchestre Colonne et à l'Opéra, il fut recruté en 1887 par Wilhelm Gericke afin de devenir soliste de l'Orchestre Symphonique de Boston. Après neuf saisons, il passa au poste de second hautbois et y resta jusqu'en 1912. En 1891, Sautet joua au sein du Molé Chamber Music Concert Club.
- 54 Alfred Doucet (1862–post 1919): 1<sup>er</sup> prix en 1881 dans la classe de Charles Colin. Il émigra en Amérique à partir de 1888 et travailla dans diverses formations de la côte ouest. En 1901, il participa, à New York, à la création américaine de la *Symphonie Concertante pour instruments à vent* de Mozart. Il occupa le poste de hautbois solo à l'Orchestre de Philadelphie de 1902 à 1913. Entre 1912 et 1914, il enregistra 13 faces de 78 tours pour la firme Victor, alors située à Camden près de Philadelphie.
- 55 Cf. Hector Berlioz: *Ouverture du Carnaval romain*, Alfred Doucet (cor anglais), 1912, Victor, 35241, 78 t., [http://victor.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/200012815/C-12614-Carnaval\\_romain Ouverture](http://victor.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/200012815/C-12614-Carnaval_romain Ouverture) (consulté le 16 juillet 2012). Ludwig van Beethoven: *Symphonie n° 5* (Andante), Alfred Doucet (hautbois), 1912, Victor, 35275, 78 t., [http://victor.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/200012932/C-12726-Andante\\_from\\_Beethovens\\_5th\\_symphony](http://victor.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/200012932/C-12726-Andante_from_Beethovens_5th_symphony) (consulté le 16 juillet 2012).
- 56 [http://victor.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/200012939/C-12732-New\\_World\\_symphony\\_Largo](http://victor.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/200012939/C-12732-New_World_symphony_Largo) (consulté le 16 juillet 2012). Alfred Doucet travaillait déjà dans la région de New York lorsque cette symphonie a été jouée pour la première fois en concert en 1893 par l'Orchestre Philharmonique de New York – mais il ne semble pas avoir participé à cette création.
- 57 Fernand Gillet (1882–1980): 1<sup>er</sup> prix en 1897 dans la classe de Georges Gillet. Il fut membre de l'Opéra dès les premières années du xx<sup>e</sup> siècle; il joua notamment pendant deux ans comme second hautbois aux côtés de son oncle. Il occupa parallèlement le poste de soliste de l'Orchestre Lamoureux de 1901 à 1924. En 1925, Serge Koussevitzky le recruta afin de prendre la succession de Georges Longy à l'Orchestre Symphonique de Boston; Fernand Gillet en resta le hautbois solo jusqu'en 1946. Il enseigna aussi de nombreuses années au sein du New England Conservatory de Boston.

aurait été le premier à l'utiliser sur le hautbois,<sup>58</sup> mais ce propos est à nuancer: si le plus grand hautboïste de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle – Gustave Vogt<sup>59</sup> – semblait attaché au culte d'une sonorité droite,<sup>60</sup> nous avons vu ci-dessus que Louis-François Dauprat, qui connaissait très bien Vogt,<sup>61</sup> déplorait l'usage du « tremblement » sur cet instrument dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle,<sup>62</sup> prouvant ainsi que son emploi devait déjà être assez répandu. Par ailleurs, plusieurs écrits contemporains attestent que le vibrato était utilisé par les hautboïstes d'autres pays; dès 1865, l'une des principales encyclopédies musicales allemandes<sup>63</sup> en préconisait explicitement l'usage. En France, les témoignages de l'utilisation de cet ornement sur le hautbois remontent à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle: on peut trouver dans une méthode l'évocation d'un « frémissement de lèvres » qui désigne fort probablement un type particulier de vibrato.<sup>64</sup> Quoi qu'il en soit, cet ornement était suffisamment utilisé dès les premières années du XX<sup>e</sup> siècle pour que Richard Strauss le considère comme l'une des principales caractéristiques des hautboïstes français.<sup>65</sup>

Concernant la prédilection pour une sonorité claire que l'on a relevée dans les extraits n° 14, 15 et 16, il faut remonter à l'époque de Gustave Vogt pour en trouver les premières évocations explicites. Outre une longue carrière en France, il fut le premier hautboïste à jouer fréquemment à l'étranger, tant comme soliste que comme musicien d'orchestre;<sup>66</sup> ce sont justement des commentateurs anglais et allemands qui soulignèrent la clarté de

58 Cf. Nora Post: Interview with Fernand and Marie Gillet, in: *The Double Reed* 5 (1982), n° 3, p. 36–38, [www.norapost.com/gillet.html](http://www.norapost.com/gillet.html) (consulté le 15 juillet 2012).

59 Gustave Vogt (1781–1870): 1<sup>er</sup> prix en 1798 dans la classe de François Sallantin (1755–1830). Après avoir occupé divers postes de soliste, il prit la succession de son maître à l'Opéra en 1812 et ne prit sa retraite qu'en 1854. Il fut aussi le tout premier hautbois solo de la Société des Concerts fondée par Habeneck en 1828. Vogt enseigna au Conservatoire à partir de 1808 et en devint le professeur titulaire en 1816; il y prodigua son enseignement jusqu'en 1853 et forma ainsi une centaine d'élèves. Lors d'un voyage effectué à Vienne en 1805 en tant que membre de la Musique de la Garde Impériale de Napoléon, Vogt fit notamment la connaissance de Joseph Haydn et de Ludwig van Beethoven.

60 Cf. Geoffrey Burgess: « The Premier Oboist of Europe ». *A Portrait of Gustave Vogt*, Lanham 2003, p. 39.

61 Pendant trois années (1817–1820), ces deux musiciens formèrent un quintette à vent au sein de la société des Enfants d'Apollon pour lequel Reicha composa de nombreuses œuvres. Outre Dauprat et Vogt, cette formation était constituée du flûtiste Joseph Guillou (1787–1853), du clarinetiste Jacques-Jules Boufil (1783–1868) et du bassoniste Antoine-Nicolas Henry (1777–1842).

62 Cf. supra p. 262 f.

63 Cf. Burgess et Haynes: *The Oboe*, p. 261 f.

64 Cf. Howard Mayer Brown et Stanley Sadie: *Performance Practice after 1600*, New York 1989 (*The Norton/Grove Handbooks in Music*), p. 255.

65 Cf. Robert Philip: *Early Recordings and Musical Style. Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900–1950*, Cambridge 1992, p. 118 f.

66 Une lithographie de 1832 (voir p. 200 de ce volume) représente Vogt aux côtés des plus grands musiciens de son temps, parmi lesquels les violonistes Niccolò Paganini et Pierre-Marie Baillot, ou encore le corniste Jacques-François Gallay (cf. Burgess et Haynes: *The Oboe*, p. 2).

sa sonorité et, le plus souvent, la finesse de ses interprétations.<sup>67</sup> Vogt forma deux élèves qui firent carrière en Angleterre: Apollon Barret<sup>68</sup> et Antoine Lavigne.<sup>69</sup> Comme leur professeur, ils étonnèrent les critiques anglais par la finesse et la clarté de leur timbre comparé au jeu plus robuste des hautboïstes travaillant alors à Londres.<sup>70</sup>

L'un des principaux disciples de Vogt, Henri Brod,<sup>71</sup> rédigea en 1826 la méthode la plus complète qui ait été écrite au XIX<sup>e</sup> siècle pour son instrument; dans cet ouvrage, l'auteur reproche aux hautboïstes étrangers de privilégier une sonorité trop dure – il souligne en revanche que les Français essayent de se rapprocher de celle du violon. D'après une anecdote datant de 1839, la finesse de jeu de Brod aurait même attiré une réflexion désobligeante de Cherubini qui lui aurait reproché d'avoir un « petit son »; à ce sujet, il est révélateur de constater que la même année, un commentateur reprochait à Antoine Lavigne son « manque d'ampleur dans le son ».<sup>72</sup> Brod s'intéressa aussi à la facture de son instrument: avec la maison Triébert, il élaborait plusieurs modèles de hautbois dont les spécificités confirment sa prédilection pour un jeu fin et délicat.

Le prestige de l'École française de hautbois de cette époque transparait non seulement dans le fait que plusieurs interprètes obtinrent des postes de premier plan à l'étranger, mais aussi dans un commentaire de Berlioz qui, évoquant la piètre prestation d'un

67 Burgess: « The Premier Oboist of Europe », p. 16–21.

68 Apollon-Marie-Rose Barret (1804–1879): 1<sup>er</sup> prix en 1824 dans la classe de Gustave Vogt. Après avoir été premier hautbois de l'Opéra-Comique de 1827 à 1829, il s'installa en Angleterre où il incorpora le King's Theatre – dont il devint le soliste vers 1839. En 1847, il fut invité à occuper le même poste à l'Italian Opera (Covent Garden); il occupa cette fonction jusqu'en 1874. A partir de 1853, il joua au sein de la Philharmonic Society et se produisit de nombreuses fois en tant que soliste; durant ses années londoniennes, il enseigna à la Royal Academy of Music. Avec la maison Triébert, il collabora aussi à l'élaboration de plusieurs modèles de hautbois. En 1877, il dédia une de ses compositions au jeune Georges Gillet.

69 Antoine-Joseph Lavigne (1816–1886): 1<sup>er</sup> prix en 1838 dans la classe de Gustave Vogt. Au début de sa carrière, il travailla avec la firme Buffet à la création d'un hautbois adoptant le système Boehm. Après avoir effectué divers voyages à travers l'Europe durant les années 1840, il finit par s'installer en Angleterre. De 1861 à 1881, il joua au sein de l'Orchestre Hallé de Manchester. Il eut divers élèves parmi lesquels Charles Reynolds (1843–1916), qui fut le premier professeur d'un des plus grands hautboïstes anglais du XX<sup>e</sup> siècle: Léon Goossens (1897–1988).

70 Cf. Burgess et Haynes: *The Oboe*, p. 148 et 162.

71 Henri Brod (1799–1839): 1<sup>er</sup> prix en 1817 dans la classe de Gustave Vogt. Dès 1815, il composa diverses œuvres de musique de chambre dont trois quintettes à vent – alors que cette formation était encore très rare. En 1819, il incorpora l'orchestre de l'Opéra et en devint soliste à partir de 1834. Pendant de nombreuses années, il eut pour collègue un autre élève de Vogt: Louis-Auguste Vény (1801–1878). Ayant obtenu son 1<sup>er</sup> prix en 1818, ce dernier fut membre de l'Opéra de 1820 à 1842. Il joua aussi au sein de la Société des Concerts de 1828 à 1848. Vény enseigna au Conservatoire de 1839 à 1848 en tant qu'assistant de Gustave Vogt.

72 Cf. Burgess et Haynes: *The Oboe*, p. 135 et 162.

hautboïste allemand lors d'un concert à Bonn en 1845, loua comparativement le « style excellent »<sup>73</sup> des hautboïstes français de son temps – tous les musiciens qu'il cite dans cet article étaient d'ailleurs des élèves de Vogt.

Les informations sur le jeu de cette génération, comme de la suivante, sont encore lacunaires mais, étant donné le petit nombre d'années qui les sépare, on peut légitimement supposer que leur style était proche de celui des premiers hautboïstes ayant enregistré. En effet, Georges Gillet prit la succession, à la Société des Concerts, de Louis Cras<sup>74</sup> qui avait fait ses études avec Vogt; pendant six années, il eut un autre de ses disciples comme second hautbois.<sup>75</sup> Il est également fortement probable qu'au début de sa carrière, Alfred Doucet jouât aux côtés d'anciens élèves de Vogt. Les premières traces sonores de hautbois dans les enregistrements orchestraux pourraient ainsi bien être un écho de l'époque où Berlioz préconisait, dans son *Traité d'instrumentation*, d'utiliser avec tact la « petite voix aigre-douce » de cet instrument.<sup>76</sup>

♩: **Extrait n° 16a** Benjamin Godard: *Jocelyn* (Scène de bal) **16b** Charles-Marie Widor: *La Korrigane* (Ballet. Tempo di Mazurka) **16c** Frédéric Chopin: *Marche funèbre*; 16a–c: Orchestre Colonne, dir. Édouard Colonne, c. 1906, Tahra (1999), COL 001, CD

**Extrait n° 17a** Charles Gounod: *Faust* (« Rien! En vain j'interroge ») **17b** Charles Gounod: *Faust* (« Va-t'en! »), Léon Beyle (ténor); 17a et b: orchestre inconnu, probablement Orchestre de l'Opéra-Comique (enregistré à Paris), dir. François Ruhlmann, 1911/12, Marston (2005), 53007-2, CD

**Extrait n° 18 (montage)** Giuseppe Verdi: *La Traviata* (« Adieu, tout ce que j'aime »), Jane Morlet (soprano), orchestre inconnu – probablement Orchestre de l'Opéra (enregistré à Paris), dir. Émile Archainbaud, 1912, Marston (2003), 52043-2, CD

**Extrait n° 19a** Georges Bizet: *Troisième entracte de Carmen*, Orchestre de l'Opéra-Comique, dir. François Ruhlmann, 1911, Marston (1999), 52009-2, CD **19b** Georges Bizet: *Troisième entracte de Carmen*, Orchestre de l'Opéra-Comique, dir. Piero Coppola, 1926, Malibran Music (c. 2000), CDRG 114, CD

Les différences importantes que l'on peut entendre dans l'utilisation du vibrato perdurèrent jusqu'à la fin des années 20: des 78 tours de l'Orchestre Colonne révèlent la présence de hautboïstes appartenant sans doute à des générations différentes.

♩: **Extrait n° 20a** Hector Berlioz: *Benvenuto Cellini*, 1929 **20b** Hector Berlioz: *Roméo et Juliette* (Tristesse), 1928; 20a et b: Orchestre de l'Association Artistique des Concerts Colonne, dir. Gabriel Pierné, Lys (1997), LYS287, CD

L'École française de hautbois n'était pas seulement réputée pour le raffinement de son style mais aussi connue pour le haut niveau technique des musiciens formés

73 Ibid., p. 136.

74 Louis Cras (1826–c. 1886): 1<sup>er</sup> prix en 1844 dans la classe de Gustave Vogt. Il fut soliste de l'Opéra de 1850 à 1878 et de la Société des Concerts de 1857 à 1877.

75 Auguste Bruyant (1827–1900): 1<sup>er</sup> prix en 1849 dans la classe de Gustave Vogt. Il joua au sein de la Société des Concerts jusqu'en 1882. Il fut aussi membre de la société des Enfants d'Apollon.

76 Hector Berlioz: *Traité d'instrumentation et d'orchestration*, Paris 1993, p. 104.

au Conservatoire: un enregistrement de 1912 met particulièrement en valeur cette virtuosité.

🎷: **Extrait n° 21** Giuseppe Verdi: *Le Trouvère* (Ballet n° 1), orchestre inconnu, probablement Orchestre de l'Opéra-Comique (enregistré à Paris), dir. François Ruhlmann, 1912, Marston (2000), 52026-2, CD

On ne pourra sans doute jamais connaître le nom des solistes des extraits ci-dessus; en revanche, il existe de nombreux enregistrements de hautboïstes ayant probablement joué avec Henri Chaussier, au premier rang desquels les principaux élèves de Georges Gillet: Henri Gundstoett,<sup>77</sup> Louis Bas,<sup>78</sup> Louis Gaudard,<sup>79</sup> Alfred Barthel<sup>80</sup> et Louis Bleuzet.<sup>81</sup>

🎷: **Extrait n° 22 (montage)** Gioachino Rossini: *Fantaisie sur le Barbier de Séville*, Henri Gundstoett (hautbois), Solistes des Concerts Lamoureux, chef inconnu, c. 1909, Zonophone X80508/X80512, côte BnF: 78 25-11421, 78 t.

**Extrait n° 23** Ludwig van Beethoven: *Quintette pour vents et piano op. 81 (Andante)*, Société des Instruments à Vents de Paris (Louis Bas, hautbois), Lucien Wurmser (piano), 1928, Gramophone, DB 1640, 78 t.

**Extrait n° 24a** Jean-Baptiste Weckerlin: *Fleur des Alpes, tyrolienne*, Louis Gaudard (hautbois), pianiste inconnu, 1901, Gramophone, 89805, 78 t. **24b** Xavier Leroux: *Une soirée près du lac*, Louis Gaudard (hautbois), orchestre et chefs inconnus, probablement Musique de la Garde Républicaine, c. 1910, Oboe classics (2005), CC2012, CD

**Extrait n° 25** Ernst von Dohnanyi: *Suite pour orchestre (Romanza)*, Orchestre Symphonique de Chicago (Alfred Barthel, hautbois solo), dir. Frederick Stock, 1928, Biddulph recordings (1994), WHL 021-22, CD

**Extrait n° 26** Marcel Mihalovici: *Sonatine op. 13 pour hautbois et piano (Moderato, Pastorale)*, Louis Bleuzet (hautbois), Thomas Eran (piano), c. 1938, Oboe classics (2005), CC2012, CD

- 77 Henri Gundstoett (1865–?) : 2<sup>e</sup> prix en 1884 dans la classe de Georges Gillet. Il fut membre – certainement soliste – de l'Orchestre Lamoureux et de l'Opéra-Comique.
- 78 Louis Bas (1863–1944) : 1<sup>er</sup> prix en 1885 dans la classe de Georges Gillet. Il prit la succession de Georges Gillet aux postes de soliste de l'Opéra et de la Société des Concerts. Il occupa la même fonction au sein de l'Orchestre Colonne.
- 79 Louis Gaudard (1868–post 1931) : 1<sup>er</sup> prix en 1890 dans la classe de Georges Gillet. Il fut hautbois solo de la Musique de la Garde Républicaine – avec laquelle il se produisit de nombreuses fois en soliste – puis de l'Opéra. En 1918, il assura l'intérim comme professeur au Conservatoire lorsque Georges Gillet ne put plus assurer ses cours. Les 78 tours qu'il grava dès 1901 pour le label « La voix de son maître » font de lui le premier hautboïste français à avoir enregistré en tant que soliste.
- 80 Alfred Barthel (1871–1957) : 1<sup>er</sup> prix en 1891 dans la classe de Georges Gillet. Il joua dans diverses formations parisiennes (Colonne, Lamoureux et Opéra-Comique), puis partit aux États-Unis où il occupa le poste de soliste de l'Orchestre de Chicago de 1903 à 1929.
- 81 Louis Bleuzet (1874–1941) : 1<sup>er</sup> prix en 1893 dans la classe de Georges Gillet. Il occupa le poste de soliste dans les principaux orchestres parisiens, parmi lesquels la Société des Concerts de 1904 à 1938, l'Opéra-Comique, l'Orchestre Colonne et l'Opéra. En 1919, il assura l'intérim comme professeur au Conservatoire; il succéda officiellement à Gillet l'année suivante et remplit cette fonction jusqu'en 1941. En 1920, Saint-Saëns composa pour lui sa *Sonate pour hautbois et piano*. En 1940, Bleuzet reforma la Société de Musique de Chambre pour Instruments à Vent (qui fut reprise ensuite par le bassoniste Fernand Oubradous).

Si la plupart des élèves de Gillet firent leur carrière à Paris, d'autres choisirent de partir aux États-Unis: ce fut le cas de Georges Longy,<sup>82</sup> Fernand Gillet<sup>83</sup> et Marcel Tabuteau.<sup>84</sup> Ces derniers implantèrent durablement le style français sur le nouveau continent, au point que ce type de jeu devint l'idéal sonore de l'École américaine de hautbois – tradition encore présente de nos jours dans nombre d'orchestres.

♪ **Extrait n° 27** Charles Colin: *Concertino en Ré (Andante)*, Georges Longy (hautbois), pianiste inconnu, 1913/14

**Extrait n° 28** Erik Satie: *Gymnopédie n° 1*, Orchestre Symphonique de Boston (Fernand Gillet, hautbois solo), dir. Serge Koussevitzky, 1930; 27 et 28: *Oboe classics* (2005), CC2012, CD

**Extrait n° 29** Nikolai Rimsky-Korsakov: *Shéhérazade (Le récit du Prince Kalender)*, Orchestre Symphonique de Philadelphie (Marcel Tabuteau, hautbois solo), dir. Leopold Stokowski, 1927, Biddulph recordings (1993), WHL 010, CD

La majorité des enregistrements des élèves de Georges Gillet permet de retrouver les caractéristiques stylistiques évoquées pour les hautboïstes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, à savoir un grand soin porté à la conduite des phrases et le culte d'une sonorité claire – généralement assez fine. Concernant l'emploi du vibrato, l'ensemble des éléments évoqués ci-dessus nous amène à la même conclusion que pour la flûte: bien que non généralisée, l'utilisation de cet ornement sur le hautbois semble avoir été répandue plus précocement qu'on ne le pensait jusqu'ici.

**III – La clarinette** Comme pour la flûte et le hautbois, l'histoire de la clarinette en France a été marquée par de grandes personnalités: l'époque romantique a vu le règne de Hyacinthe Klosé, qui enseigna au Conservatoire pendant trois décennies.<sup>85</sup> Il était réputé non

**82** Georges Longy (1868–1930): 1<sup>er</sup> prix en 1886 dans la classe de Georges Gillet. Après avoir été soliste de l'Orchestre Lamoureux de 1886 à 1888, puis de l'Orchestre Colonne de 1888 à 1898, il fut recruté par Wilhelm Gericke afin de prendre le poste de hautbois solo de l'Orchestre Symphonique de Boston, où il succéda à un autre élève de son oncle – Albert Weiss (1864–1898). Il occupa cette fonction jusqu'en 1925 et eut comme second hautbois un ancien camarade du Conservatoire: Clément Lenom (1865–?). Durant ses années à Boston, Longy créa le Longy Club, formé sur le modèle de la Société de Musique de Chambre pour Instruments à Vent de Taffanel; durant 17 années, il fit ainsi découvrir aux habitants de la Nouvelle-Angleterre un répertoire de musique de chambre jusqu'alors peu connu.

**83** Cf. supra note 54.

**84** Marcel Tabuteau (1887–1966): 1<sup>er</sup> prix en 1904 dans la classe de Georges Gillet. Recruté à Paris par Walter Damrosch, il devint cor anglais du New York Symphony Orchestra. Il travailla par la suite comme hautboïste au sein de l'orchestre du Metropolitan Opera. Enfin, il fut soliste de l'Orchestre Symphonique de Philadelphie de 1915 à 1954. Tabuteau enseigna au Curtis Institute of Music de Philadelphie pendant une trentaine d'années où il forma plusieurs générations de hautboïstes américains.

**85** Hyacinthe Klosé (1808–1880): 1<sup>er</sup> prix vers 1832 dans la classe de Frédéric Berr (1794–1838). Il joua à l'Opéra-Comique de 1836 à 1844 et à la Société des Concerts de 1841 à 1851. Il assura aussi la direction

seulement pour sa virtuosité mais aussi pour la délicatesse de son jeu, comme le souligne ce témoignage de Berlioz :

« La facilité avec laquelle il se joue des plus scabreuses difficultés de l'instrument n'est pas son principal mérite. Il en possède un autre: je veux parler de l'embouchure et de la qualité du son. La voix humaine à mon gré ne s'approche même pas du velouté et de la tendresse mélancolique de ces sons de clarinette. »<sup>86</sup>

L'aura de Klosé perdura durant tout le XIX<sup>e</sup> siècle grâce aux illustres élèves qui lui succédèrent au Conservatoire: Adolphe Leroy,<sup>87</sup> Cyrille Rose,<sup>88</sup> Charles Turban<sup>89</sup> et Prosper Mimart.<sup>90</sup>

Les premiers enregistrements d'orchestres français permettent de constater que le niveau technique était très élevé dès le tout début du XX<sup>e</sup> siècle, notamment en ce qui concerne la justesse et l'homogénéité des registres.

**♩** **Extrait n° 30a** Léo Delibes: *Sylvia* (Valse lente) **30b** Charles Gounod: *Marche funèbre d'une marionnette*; 30a et b: Orchestre Colonne, dir. Édouard Colonne, c. 1906, Tahra (1999), COL 001, CD

**Extrait n° 31** Giacomo Meyerbeer: *Les Huguenots* (« Savez-vous qu'en joignant vos mains »), orchestre et chef inconnus (enregistré à Paris), 1907, Marston (2009), 53009-2, CD

**Extrait n° 32** Gioachino Rossini: *Guillaume Tell* (« Sois immobile »), Maurice Renaud (baryton), orchestre et chef inconnus (enregistré à Paris), 1908, Marston (1997), 52005-2, CD

de l'École Militaire de Musique et enseigna au Conservatoire de 1838 à 1868. Avec la maison Buffet, il travailla à l'adaptation du système Boehm sur la clarinette.

- 86** Propos tiré d'un article de Berlioz paru en 1835 dans le journal *Le Rénovateur*; cf. Erich Hoeprich: *The Clarinet*, New Haven 2008 (The Yale Musical Instrument Series), p. 146; pour la version française cf. <http://cldesol.blogspot.fr/2010/02/du-chalumeau-aux-anneaux-mobiles.html> (consulté le 29 octobre 2012).
- 87** Adolphe Leroy (1827–1880): 1<sup>er</sup> prix en 1845 dans la classe de Hyacinthe Klosé. Il succéda à son maître à la Société des Concerts où il fut soliste de 1853 à 1871, ainsi qu'au Conservatoire où il enseigna de 1868 à 1880 – il fut cependant remplacé à partir de 1876 pour cause de maladie.
- 88** Cyrille Rose (1830–1902): 1<sup>er</sup> prix en 1847 dans la classe de Hyacinthe Klosé. Il occupa le poste de clarinette solo de l'Opéra de 1857 à 1891 et de la Société des Concerts de 1857 à 1887. Il fut professeur au Conservatoire de 1880 à 1900 – Adolphe Leroy étant malade, il commença à y enseigner dès 1876.
- 89** Charles Turban (1845–1905): 1<sup>er</sup> prix en 1865 dans la classe de Hyacinthe Klosé. Membre de la Société des Concerts dès 1870, il succéda à Rose en tant que soliste en 1887 et occupa ce poste jusqu'en 1904. Il joua aussi de nombreuses années au sein du Théâtre Italien. En 1887, il fut invité par Camille Saint-Saëns, avec Paul Taffanel et Georges Gillet, pour une tournée de concert en Russie. Il enseigna au Conservatoire de 1900 à 1905.
- 90** Prosper-Charles-Joseph Mimart (1859–1928/29): 1<sup>er</sup> prix en 1878 dans la classe de Cyrille Rose. Il fut soliste de la Société des Concerts de 1896 à 1913 et de diverses formations parisiennes comme l'Orchestre Padeloup et l'Opéra-Comique. Il enseigna au Conservatoire de 1905 à 1918. Il fut le dédicataire de la *Rhapsodie pour clarinette* (1910) de Claude Debussy. Après le départ de Taffanel, Mimart reprit en main la Société de Musique de Chambre pour Instruments à Vent.

**Extrait n° 33** Giuseppe Verdi: *La Traviata* (« C'est moi »), Jane Morlet (soprano), orchestre inconnu, probablement Orchestre de l'Opéra (enregistré à Paris), dir. Émile Archainbaud, 1912, Marston (2003), 52043-2, CD

Ces qualités transparaissent dans les enregistrements des années 20. De façon générale, le type de jeu est assez fin: malgré les contraintes imposées par l'enregistrement acoustique en matière de puissance, les interprètes ne semblent pas chercher à développer la puissance sonore.

**9:** **Extrait n° 34a** Georges Bizet: *Premier entracte de Carmen*, Orchestre de l'Opéra-Comique, dir. François Ruhlmann, 1911, Marston (1999), 52019-2, CD **34b** Georges Bizet: *Premier entracte de Carmen*, Orchestre de l'Opéra-Comique, dir. Piero Coppola, 1926, Malibran Music (c. 2000), CDRG 114, CD

**Extrait n° 35a** Charles Gounod: *Faust* (arrangement symphonique), Gramophone, L 306, 78 t. **35b** Léo Delibes: *Sylvia* (arrangement symphonique), Gramophone, L 319, 78 t.; 35a et b: Grand Orchestre du Gramophone, dir. L. J. Rousseau, 1921

**Extrait n° 36a** Richard Wagner: *Ouverture de Tannhäuser*, Pathé saphir, 6592, 78 t. **36b** Nikolai Rimsky-Korsakov: *Capriccio espagnol*, Pathé saphir, 6584, 78 t. **36c** Alexandre Borodine: *Danses poloutsiennes* (extraites du *Prince Igor*), Pathé, 6595, 78 t.; 36a–c: Orchestre Lamoureux, dir. Camille Chevillard, 1922

L'élève de Klosé le plus connu de nos jours est Cyrille Rose; cette renommée est due non seulement à ses disciples mais aussi à ses ouvrages pédagogiques et ses nombreuses compositions. Il fut le professeur des premiers clarinettes français à avoir enregistré en tant que solistes: Henri Paradis<sup>91</sup> – qui obtint son 1<sup>er</sup> prix la même année que Henri Chausser –, Henri Lefebvre,<sup>92</sup> Ernest Pichard,<sup>93</sup> René Verney<sup>94</sup> et Louis Cahuzac.<sup>95</sup>

- 91** Henri Paradis (1861–1940): 1<sup>er</sup> prix en 1880 dans la classe de Cyrille Rose. Vers 1881, il intégra la Musique de la Garde Républicaine en tant que soliste, poste qu'il occupera jusqu'en 1908. Avec cette formation, il fit de nombreux enregistrements, dont quelques-uns en tant que soliste. Il fut aussi clarinette solo de l'Opéra pendant 43 années.
- 92** Henri Lefebvre (1867–1923): 1<sup>er</sup> prix en 1887 dans la classe de Cyrille Rose. Quand son maître décéda, il hérita de ses clarinettes – qu'il donna à son tour à son élève Daniel Bonade (1894–1976), clarinette solo de diverses formations américaines et professeur à la Juilliard School dans les années 40 et 50. Lefebvre fit l'essentiel de sa carrière au sein de la Musique de la Garde Républicaine ainsi qu'à la Société des Concerts.
- 93** Ernest Pichard (1870–?): 1<sup>er</sup> prix en 1895 dans la classe de Cyrille Rose. Il fut soliste de l'Orchestre Lamoureux. En 1907, il participa à la création de l'*Introduction et Allegro pour flûte, clarinette, harpe et quatuor à cordes* de Maurice Ravel.
- 94** René Verney (1880–1957): 1<sup>er</sup> prix en 1898 dans la classe de Cyrille Rose. Il fut membre de la Musique de la Garde Républicaine dès 1905 et en devint le soliste à partir de 1908 – succédant à Henri Paradis. De 1912 à 1940, il occupa le poste de clarinette solo de l'Orchestre Lamoureux.
- 95** Louis Cahuzac (1880–1960): 1<sup>er</sup> prix en 1899 dans la classe de Cyrille Rose. De 1901 à 1932, il fut première clarinette de l'Orchestre Colonne. Au début de sa carrière, il fut aussi membre de la Société Moderne d'Instruments à Vent fondée en 1905 par Georges Barrère. Il effectua de nombreux enregistrements; en 1958, il gravait encore le *Concerto pour clarinette* de Milhaud dirigé par le compositeur.

9) **Extrait n° 37** Georges Meister: Erwin fantaisie, Henri Lefebvre (clarinette), Orchestre de la Garde Républicaine, chef inconnu, c. 1913, Clarinet Classics (2000) cco031, CD

**Extrait n° 38** Carl Maria von Weber: Concerto pour clarinette et orchestre n° 2 (extrait du Récit), René Verney (clarinette), Orchestre de la Garde Républicaine, dir. Pierre Dupont, 1929, Lys (1999), 511, CD

**Extrait n° 39** Aurelio Magnani: Mazurka-Caprice, Louis Cahuzac (clarinette), pianiste inconnu, c. 1930, Clarinet Classics (2000), cco031, CD

À l'écoute de ces extraits, on constate une nette prédilection pour la virtuosité<sup>96</sup> qui transparaît aussi dans les quatre enregistrements d'un arrangement du *Concertino pour clarinette* op. 26 de Carl Maria von Weber dont la partie soliste est interprétée par le pupitre de la Musique de la Garde Républicaine;<sup>97</sup> ces quatre versions confirment le très haut niveau technique des musiciens formés pour la plupart au Conservatoire. Concernant les qualités sonores des élèves de Cyrille Rose, on retrouve le timbre clair et le volume sonore relativement intimiste que nous avons entendus dans les extraits n° 30 à 36. Ces mêmes caractéristiques sont mises en avant dans la description, par un de ces collègues,<sup>98</sup> du jeu d'un autre élève de Cyrille Rose: Henri Leroy,<sup>99</sup> qui fit l'essentiel de sa carrière aux États-Unis.

Si les sonorités des disciples de Rose sont assez proches, il existe en revanche de grandes différences dans le mode de soutien: alors que Cahuzac cultivait un son parfaitement droit, Henri Lefebvre colorait certaines notes avec un léger tremblement et l'on trouve aussi cette façon de faire, bien que de manière plus parcimonieuse, dans les enregistrements solistes d'Henri Paradis.<sup>100</sup> René Verney privilégiait quant à lui une approche explicitement chantante, basée sur l'usage d'un vibrato permanent. Une conception similaire transparaît dans le jeu d'un autre grand clarinetiste de cette époque,

96 La virtuosité que l'on peut entendre chez Henri Lefebvre se retrouve aussi dans les enregistrements d'un autre élève de Cyrille Rose qui fit l'essentiel de sa carrière à Londres: Manuel Gomez (1859-1922).

97 Carl Maria von Weber: *Concertino pour clarinette* op. 26, Musique de la Garde Républicaine: a) chef inconnu, Gramophone, L89, 1912, 78 t.; b) dir. César Bourgeois, Gramophone, L529, 1924, 78 t.; c) dir. Balay, Gramophone, L568, 1927, 78 t.; d) Columbia, 9699, c. 1929, Clarinet Classics (1994), cco010, CD.

98 Cf. Pamela Weston: *Yesterday's Clarinetists. A Sequel*, Ampleforth 2002, p. 102.

99 Henri-Léon Leroy (1874-1947) – dans les sources américaines, on trouve diverses graphies de son nom, parmi lesquelles Léon Leroy, Henry Léon Leroy ou encore Léon Le Roy: 1<sup>er</sup> prix en 1897 dans la classe de Cyrille Rose. Il était le petit-fils d'Adolphe Leroy. Après avoir débuté sa carrière dans diverses formations parisiennes (Orchestre Colonne, Société des Concerts, Musique de la Garde Républicaine), Henri Leroy fut recruté en 1905 par Walter Damrosch afin de devenir le soliste du New York Symphony Orchestra. Il fut le premier professeur de clarinette de l'Institute of Musical Art créée en 1905 par Frank Damrosch. Il joua plus tard dans l'Orchestre de Cleveland, avant de rentrer en France en 1924.

100 Cf. Louis Joseph Ferdinand Hérold: *Le Pré aux clercs*, Henri Paradis (clarinette), Musique de la Garde Républicaine, chef inconnu, c. 1910, Zonophone, X80085/X80085, 78 t.

Louis Costes,<sup>101</sup> dont le tremblement resserré rappelle le jeu de certains flûtistes évoqués précédemment.

♪ **Extrait n° 40** Nikolai Rimsky-Korsakov: *Shéhérazade (Le récit du Prince Kalender)*, Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire (Louis Costes, clarinette solo), dir. Philippe Gaubert, 1928, Vogue (1990), 665001, CD

Comme pour les deux instruments abordés précédemment, les sources sonores révèlent que le vibrato était utilisé par certains clarinettistes plus tôt qu'on ne le pense généralement. En réalité, la question de l'emploi de cet ornement sur la clarinette est encore plus délicate que pour les autres bois – et ce encore de nos jours;<sup>102</sup> il en est de même à l'étranger où les rares clarinettistes vibrant qui ont été retenus par l'Histoire étaient généralement de grands solistes.<sup>103</sup> Dans le cas de la France, les enregistrements nous apprennent également que l'adoption du vibrato sur la clarinette semble avoir été un peu moins généralisée que pour la flûte et le hautbois. L'utilisation de cet ornement n'était pas réservée aux seules prestations solistes; l'une des plus anciennes preuves sonores de son usage dans l'orchestre date de la fin de la période qui nous intéresse.

♪ **Extrait n° 41** Carl Maria von Weber: *Ouverture du Freischütz*, orchestre inconnu, probablement Orchestre de l'Opéra (enregistré à Paris), dir. François Ruhlmann, c. 1910–1925, Pathé, 6942, 78 t.

Il est difficile d'évoquer l'histoire de la clarinette sans parler d'une des personnalités qui contribuèrent le plus au rayonnement de la facture française dans le monde: Henri Selmer.<sup>104</sup> Fils d'un clarinettiste,<sup>105</sup> il travailla avec Cyrille Rose, puis passa quelques années à la Musique de la Garde Républicaine avant de s'orienter dès 1885 vers la fabrication de becs et d'anches. À partir de 1898, il se lança dans la facture de clarinettes; les modèles qu'il élaborait se répandirent non seulement en France mais aussi aux États-Unis. L'influence française sur le Nouveau-Continent ne se limita d'ailleurs pas à la

101 Louis Costes (1881–?): après avoir obtenu un 2<sup>e</sup> accessit dans la classe de Cyrille Rose, il décrocha un 1<sup>er</sup> prix en 1901 sous l'égide de son successeur – Charles Turban. Il incorpora la Musique de la Garde Républicaine vers 1905 avec laquelle il fit plusieurs enregistrements en tant que soliste. Il fut également clarinette solo de la Société des Concerts de 1913 à 1933.

102 Cf. Hoepfich: *The Clarinet*, p. 233f.

103 Les plus célèbres d'entre eux furent Richard Mühlfeld, dédicataire du *Quintette pour clarinette et cordes* de Brahms, et Gustave Langenus, clarinettiste belge qui fit carrière en Angleterre et aux États-Unis.

104 (Chéry-)Henri Selmer (1858–1941): 2<sup>e</sup> accessit en 1882 dans la classe de Cyrille Rose. En 1880, il intégra la Musique de la Garde Républicaine et joua aussi au sein de l'Orchestre Lamoureux – qui venait d'être créé – et de l'Opéra. En 1885, il fonda la Maison Selmer.

105 Charles-Frédéric Selmer (1819–1878): 1<sup>er</sup> prix vers 1840 dans la classe de Hyacinthe Klosé. Il fit l'essentiel de sa carrière en tant que musicien et chef de musique dans l'armée.

diffusion d'instruments; en effet, outre Henri Leroy, plusieurs élèves de Rose occupèrent des postes de solistes: parmi eux, citons Léon Pourtau,<sup>106</sup> Alexandre Selmer<sup>107</sup> et Victor Lebailly,<sup>108</sup> qui travaillèrent au sein de l'Orchestre Symphonique de Boston. Il n'existe malheureusement pas d'enregistrement de ces interprètes.

Le successeur de Cyrille Rose au Conservatoire et à la Société des Concerts fut Charles Turban. On peut raisonnablement supposer que sa façon de jouer correspondait aux idéaux de raffinement et de couleur sonore de son illustre professeur – hypothèse étayée par le fait que Taffanel, attaché à ces mêmes qualités instrumentales,<sup>109</sup> le choisit comme première clarinette de sa Société de Musique de Chambre pour Instruments à Vent. L'une des plus grandes spécialistes de l'histoire de la clarinette, Pamela Weston, estime que Turban a été le principal instigateur de l'utilisation du vibrato sur cet instrument et qu'il se serait ainsi démarqué de la tradition de son professeur. Cependant, elle évoque aussi le fait que, dans sa méthode, Klosé aborde le vibrato des instruments à cordes et précise que cet ornement est réalisable sur la clarinette, laissant penser qu'il n'était finalement pas réfractaire à son usage.<sup>110</sup> Ces propos brouillent la « frontière » qui semblait exister entre les clarinettes qui jouaient droit et ceux qui vibraient, mais l'absence d'enregistrement<sup>111</sup> de ces artistes ne nous permet pas d'aller plus loin dans ces conjectures.

**106** Léon Pourtau (1868–1898): 1<sup>er</sup> prix en 1887 dans la classe de Cyrille Rose. Après avoir enseigné la clarinette et le saxophone à Lyon, il fut recruté par le chef d'orchestre Emil Paur afin de devenir soliste de l'Orchestre Symphonique de Boston.

**107** Alexandre-Gabriel Selmer (1864–1953): 2<sup>e</sup> prix en 1882 dans la classe de Cyrille Rose. Il fut clarinette solo de l'Orchestre Lamoureux pendant une quinzaine d'années et joua au sein de l'Opéra-Comique de 1896 à 1898. En 1898, il prit la succession de Léon Pourtau au poste de clarinette solo de l'Orchestre Symphonique de Boston, puis occupa cette fonction à l'Orchestre Symphonique de Cincinnati de 1902 à 1904. À la même époque, il créa une filiale américaine de l'entreprise de son frère Henri afin d'organiser l'importation des instruments construits par ce dernier. En 1906, il s'installa à New York afin notamment d'y vendre des clarinettes. En 1909, il devint soliste de l'Orchestre Philharmonique de New York qui était alors dirigé par Gustav Mahler. En 1910, il rentra définitivement en France afin d'aider son frère dans la gestion de son entreprise grandissante.

**108** Victor Edmond Lebailly (1872–?): 1<sup>er</sup> prix en 1888 dans la classe de Cyrille Rose. Après avoir été membre de l'Opéra-Comique, il fut clarinette solo de l'Orchestre Symphonique de Boston de 1901 à 1903 et membre du Longy Club. De retour en France, il joua au sein de la Société des Concerts de 1905 à 1913 et se produisit à plusieurs reprises avec la Société de Musique de Chambre pour Instruments à Vent.

**109** Cf. Blakeman: Taffanel, p. 83 f.

**110** Pamela Weston: *Heroes, Heroines of Clarinetistry*, Bloomington 2008, p. 37.

**111** Turban pourrait avoir participé, comme Taffanel, à une séance d'enregistrement organisée par Edison en 1889 (cf. supra note 44).

Le clarinettiste jouant aux côtés de Turban dans l'ensemble de Taffanel était un autre élève de Klosé: Arthur Léon Grisez.<sup>112</sup> À l'instar de son collègue, il prit part à la redécouverte de nombreuses œuvres parmi lesquelles le *Quintette pour piano et vents* de Beethoven (qu'il interpréta en janvier 1879) ou encore la *Sérénade « Gran Partita »* K. 361 donnée à la Salle Pleyel le 4 mai 1893 dans laquelle il tint la partie de premier cor de basset.

Outre Henri Paradis et Henri Lefebvre, l'autre grand clarinettiste contemporain d'Henri Chausser fut Prosper Mimart, qui succéda à Charles Turban au Conservatoire et à la Société de Musique de Chambre pour Instruments à Vent. Alors que Mimart était encore élève, Taffanel écrivit dans une lettre qu'il appréciait tout particulièrement la musicalité et le « son discret » de ce jeune musicien.<sup>113</sup> Mimart était issu d'une famille de clarinettistes: son père, Prosper-Agénor Mimart,<sup>114</sup> avait fait ses études au Conservatoire, et son frère Paul Mimart<sup>115</sup> fit l'essentiel de sa carrière à Boston. Il existe dans le commerce la réédition d'un enregistrement du *Pâtre sur le rocher* de Schubert dans laquelle l'éditeur mentionne que la partie soliste est jouée par Prosper Mimart (indiqué P. Mimart sur la source originale), mais il est bien plus probable que ce soit son jeune frère, Paul, que l'on entende jouer. Cet enregistrement est très étonnant: le style du soliste est particulièrement expressif et sa sonorité est animée par un vibrato constant. La question reste de savoir si son frère aîné jouait de la même manière.

♪ **Extrait n° 42** Franz Schubert: *Le Pâtre sur le rocher*, P[aul]. Mimart (clarinette), I[sabel]. French (soprano), R[obert]. Hughes (piano), c. 1920–1930, Grenadilla (1998), 1006, CD

Prosper Mimart fut le professeur d'un clarinettiste qui fit l'essentiel de sa carrière aux États-Unis: Georges Grisez,<sup>116</sup> présenté selon les sources comme le fils ou le neveu

- 112 Arthur Léon Grisez (1841–1913): 1<sup>er</sup> prix en 1857 dans la classe de Hyacinthe Klosé. Il fut membre de diverses formations parisiennes parmi lesquelles l'Orchestre Pasdeloup, l'Opéra-Comique et la Société des Concerts où il joua de 1887 à 1895. Il était le fils d'un célèbre bassoniste: Jean Espaignet (cf. *infra*, p. 281).
- 113 Blakeman: *Taffanel*, p. 126.
- 114 Prosper-Agénor Mimart (1825–?): 1<sup>er</sup> prix en 1850 dans la classe de Hyacinthe Klosé. De 1853 à 1865, il fut membre de la Société de la Grande Harmonie d'Adolphe Sax. Il travailla aussi au sein de l'Opéra-Comique.
- 115 Paul Mimart (1874–1950) fit ses études avec son père et son frère. En 1893, il est probable qu'il assura la création française du *Quintette pour clarinette* de Brahms. Après avoir été membre de l'Opéra-Comique et professeur de clarinette à la Schola Cantorum, il incorpora en 1905 l'Orchestre Symphonique de Boston avec lequel il joua, malgré quelques interruptions, jusqu'en 1939. Il fut également membre du Longy Club pendant de nombreuses années.
- 116 Georges Grisez (1884–1946): 1<sup>er</sup> prix en 1902 dans la classe de Prosper Mimart. Il fut clarinette solo de l'Orchestre de Boston de 1904 à 1914, puis de l'Orchestre de Baltimore de 1922 à 1923. De 1927 à 1934, il fut professeur à l'Université du Minnesota et joua durant cette période au sein de l'Orchestre Symphonique de Minneapolis. En 1938, il revint à New York afin de devenir seconde clarinette dans

d'Arthur Léon Grisez.<sup>117</sup> Vers 1913, il enregistra plusieurs 78 tours: si certains d'entre eux donnent à entendre une sonorité assez droite, son interprétation du final du *Concerto n° 1* de Weber est animée d'un tremblement expressif très prononcé sur la majorité des notes tenues.<sup>118</sup>

Le culte d'une sonorité claire, souvent décrite comme « cristalline », transparaît enfin dans le jeu du successeur de Prosper Mimart au Conservatoire: Auguste Périer.<sup>119</sup> Comme René Verney et Paul Mimart, Périer employait un vibrato presque constant qu'il transmet à la plupart de ses élèves, élément qui allait devenir l'une des principales caractéristiques de l'École française de clarinette à partir du deuxième tiers du xx<sup>e</sup> siècle.

🎷 **Extrait n° 43** Gabriel Grovlez: *Lamento et Tarentelle pour clarinette et piano (Lamento)*, Auguste Périer (clarinette), Pierre Vibert (piano), 1928, Lys (1999), 511, CD

**IV – Le basson** Contrairement aux instruments évoqués précédemment, il n'existe pas d'enregistrement de bassoniste soliste en France avant 1936;<sup>120</sup> ce fait est d'autant plus étonnant que, malgré la mauvaise réputation dont le basson souffrit durant une bonne partie du xix<sup>e</sup> siècle,<sup>121</sup> il y eut plusieurs grands virtuoses de cet instrument, au premier rang desquels Eugène Jancourt.<sup>122</sup> Éminent pédagogue, ce dernier fut l'un des rares instrumentistes à vent à préconiser l'usage du vibrato dans certains contextes. À l'except-

l'Orchestre de la N.B.C. – qui venait d'être créé pour Arturo Toscanini. Il décéda sur scène en 1946 en interprétant le glissando de la *Rhapsody in Blue* de Gershwin avec l'Orchestre Symphonique de Baltimore.

- 117 Cf. David Whitwell: *The Longy Club, 1900–1917. An Early Wind Ensemble in Boston*, Austin 2011, p. 65; et [www.stokowski.org/Principal\\_Musicians\\_Boston\\_Symphony.htm](http://www.stokowski.org/Principal_Musicians_Boston_Symphony.htm) (consulté le 18 décembre 2012).
- 118 Carl Maria von Weber: *Polanaise (extraite du Concerto n° 1)*, Georges Grisez (clarinette), pianiste inconnu, 1913, Phono-Cut, 5055, 78 t.
- 119 Auguste Périer (1883–1947): 1<sup>er</sup> prix en 1904 dans la classe de Charles Turban. Il fut membre de l'Opéra-Comique et enseigna au Conservatoire de 1919 à 1947. En 1921, Camille Saint-Saëns lui dédia sa *Sonate pour clarinette et piano op. 167*.
- 120 Wolfgang Amadeus Mozart: *Concerto pour basson n° 1 K. 191*, Fernand Oubradous (basson), orchestre inconnu, dir. Eugène Bigot, 1936, Dante production (1998), LYS403, CD.
- 121 Cf. Augustin Tiffou: *Le basson en France au XIX<sup>e</sup> siècle. Factice, théorie et répertoire*, Paris 2010, p. 15, 230, 321, 341, 345f.
- 122 Eugène Jancourt (1815–1901): 1<sup>er</sup> prix en 1836 dans la classe de François-René Gebauer (1773–1845) – qui fut l'un des premiers professeurs de basson du Conservatoire. Il travailla dans les principales formations parisiennes, parmi lesquelles l'Opéra-Comique et la Société des Concerts où il joua de 1843 à 1869. Il se produisit de nombreuses fois en soliste à travers l'Europe. Poursuivant la tradition des virtuoses romantiques, Jancourt composa une centaine d'œuvres dont la plupart sont destinées au basson. Il travailla aussi au perfectionnement de son instrument avec les maisons Buffet et Triébert. Il enseigna au Conservatoire de 1875 à 1891.

tion de l'un de ses prédécesseurs au Conservatoire qui évoquait dès 1836 la « vibration du son »,<sup>123</sup> Jancourt fut en effet le seul pédagogue français du XIX<sup>e</sup> siècle à traiter explicitement ce sujet dans la méthode qu'il écrivit en 1844:

« La vibration du son ne doit pas être confondue avec les agréments [sic]. Ce n'est point un ornement dicté par le goût, mais bien le résultat d'un sentiment profond exprimé sur l'instrument. Lorsqu'un Orateur est profondément pénétré du sujet de son discours, et lorsqu'il parle suivant son âme, sa voix éprouve une sorte de vibration sympathique; il en est de même du chanteur qui sent vivement ce qu'il exprime. Ce que la nature a fait pour l'orateur et le chanteur, l'art et le sentiment réunis doivent le faire pour le Basson [...]. On obtient cette vibration au moyen du tremblement de la main droite au dessus des trous [...]. Il ne faut cependant point en abuser, car son effet manque dès qu'il semble calculé [...]. »<sup>124</sup>

Outre Jancourt, l'autre grand bassoniste de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle fut Jean Espaignet<sup>125</sup> aux côtés duquel Henri Chaussier joua au sein de la Société des Concerts lors de la saison 1884/85. C'est lui que Jancourt, au sommet de sa gloire, sollicitait quand il ne pouvait assurer un concert;<sup>126</sup> c'est encore lui que Taffanel prit comme premier bassoniste lorsqu'il fonda sa Société de Musique de Chambre pour Instruments à Vent.<sup>127</sup> Son haut niveau technique transparait notamment dans la transcription qu'il fit pour son instrument des *Études pour violon* de Kreutzer – qui devint dès lors un classique du répertoire pédagogique.

Il est difficile de parler des bassonistes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle sans évoquer un musicien célèbre dans le monde entier grâce au tableau d'Edgar Degas intitulé *L'orchestre de l'Opéra* (circa 1869): Désiré Dihau.<sup>128</sup> Cette renommée visuelle a presque éclipsé le fait qu'il a occupé les principaux postes de la capitale durant plus d'un quart de siècle. L'achèvement de sa carrière, comme Jancourt et Espaignet, quelques années avant l'invention du phonographe nous a privé de la possibilité de l'entendre.

123 Frédéric (Friedrich) Berr: *Méthode complète de basson*, Paris 1836, p. 21, cité in Brown et Sadie: *Performance Practice*, p. 416.

124 Cité in Tiffou: *Le basson en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, p. 199 f.

125 Jean Espaignet (1823–1909): 1<sup>er</sup> prix en 1843 dans la classe de Charles Barizel (1788–1850). Il occupa le poste de soliste dans de nombreuses formations parisiennes parmi lesquelles l'Orchestre Padeloup, l'Orchestre Colonne, l'Opéra-Comique et la Société des Concerts où il joua de 1864 à 1885.

126 Tiffou: *Le basson en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, p. 269.

127 Le deuxième bassoniste était alors François Villaufret (1833–1888): 1<sup>er</sup> prix en 1852 dans la classe de Jean-François Cokken (1801–1875) – mais il fit l'essentiel de ses études avec le prédécesseur de ce dernier, Jean-Baptiste Willent-Bordogni (1809–1852). Villaufret effectua sa carrière au sein de l'Opéra de 1852 à 1888 et de la Société des Concerts de 1864 à 1885.

128 Désiré-Hippolyte Dihau (1833–1909): 1<sup>er</sup> prix en 1857 dans la classe de Jean-François Cokken. Il fut soliste de diverses formations parmi lesquelles l'Opéra de 1862 à 1889, l'Orchestre Padeloup et l'Orchestre Colonne. Outre Degas, Dihau servit plusieurs fois de modèle à Henri Toulouse-Lautrec, qu'il connaissait très bien.

La rareté des traces sonores de bassonistes est probablement due à la technique d'enregistrement acoustique qui ne permettait pas de capter les instruments graves de manière satisfaisante; leur repérage est compliqué par le fait que les bassons étaient souvent doublés – lorsqu'ils n'étaient pas tout simplement remplacés – par un tuba. L'écoute de nombreux enregistrements permet néanmoins de trouver quelques exemples significatifs.

**9:** **Extrait n° 44a** Charles Gounod: Faust (« Faites-lui mes aveux »), Pauline Agussol (soprano), orchestre et chef inconnus (enregistré à Paris), 1904, Marston (2005), 53007-2, CD **44b (montage)** Jules Massenet: Werther (« Va, laisse couler mes larmes »), Jeanne Marié de l'Isle (soprano), orchestre et chef inconnus (enregistré à Paris), 1905, Marston (1997), 52056-2, CD

**Extrait n° 45 (montage)** Charles Gounod: Marche funèbre d'une marionnette, Orchestre Colonne, dir. Édouard Colonne, c. 1906, Tahra (1999), COL 001, CD

**Extrait n° 46** Giacomo Meyerbeer: Les Huguenots (« Savez-vous qu'en joignant vos mains »), Jean Vallier (basse), orchestre et chef inconnus (enregistré à Paris), 1907, Marston (2009), 53009-2, CD

**Extrait n° 47 (montage)** Claude Debussy: Children's corner n° 1 (orchestration), Orchestre des Concerts Touche, dir. Francis Touche, 1919, Gramophone, L 552, 78 t.

**Extrait n° 48a** Jules Massenet: Manon (arrangement symphonique), Gramophone, L 309, 78 t. **48b** Léo Delibes: Sylvia (arrangement symphonique), Gramophone, L 319, 78 t.; 48a et b: Grand Orchestre du Gramophone, dir. L. J. Rousseau, 1921

Si la brièveté de ces interventions ne permet pas d'avoir une image très précise du jeu du basson à cette époque, il nous est néanmoins possible d'établir quelques points communs, parmi lesquels la maîtrise du registre grave (notamment dans l'extrait n° 46) et le culte d'une sonorité droite.

Les premières preuves sonores de l'utilisation du vibrato sur le basson se trouvent sur deux 78 tours datant de 1906 dans lesquels le bassoniste se voit confier une partie importante. Le fait que le style et le timbre du bassoniste soient très similaires dans ces deux enregistrements – et le numéro des matrices très rapproché<sup>129</sup> – nous incite à penser qu'ils ont été réalisés par le même musicien.

**9:** **Extrait n° 49a** Gioachino Rossini: Guillaume Tell (« Sois immobile ») **49b** Richard Wagner: Tannhäuser (« Ô douce étoile »); 49a et b: Maurice Renaud (baryton), orchestre et chef inconnus (enregistré à Paris), 1906, Marston (1997), 52005-2, CD

Les 78 tours gravés par le Double Quintette de Paris en 1907 permettent d'entendre l'un des élèves d'Eugène Jancourt, Ernest Vizontini:<sup>130</sup> si l'on n'y entend que peu de passages de basson à découvert et, la plupart du temps, un son droit, l'un des rares solos

**129** Pour l'extrait n° 49a, le numéro de matrice est 57310, tandis que pour l'extrait n° 49b, le numéro est 57350; il est fort probable que ces enregistrements, effectués à Paris en 1906, aient été réalisés dans une période rapprochée, voire le même jour.

**130** Ernest Vizontini (1872-?): 2<sup>e</sup> prix en 1889 dans la classe d'Eugène Jancourt. Il fut membre de l'Orchestre Lamoureux, de l'Opéra et du Double Quintette de Paris.

révèle de manière très nette l'usage du vibrato. On retrouve cette sonorité chantante dans les enregistrements que Vizentini réalisa la même année avec deux collègues de l'Opéra.<sup>131</sup>

♫ **Extrait n° 50a** Franz Schubert: Menuet, Gramophone, 38086/38087, 78 t. **50b** Édouard Lalo: Aubade n° 1, Gramophone, 38084, 78 t.; 50a et b: Double Quintette de Paris (Ernest Vizentini, basson), 1907

Une illustration de l'emploi parcimonieux d'un tremblement se trouve dans plusieurs enregistrements de l'Orchestre des Concerts Touche, notamment celui de la *Pavane pour une infante défunte* de Ravel réalisé en 1919.

♫ **Extrait n° 51** Maurice Ravel: *Pavane pour une infante défunte*, Orchestre des Concerts Touche, dir. Francis Touche, 1919, Gramophone, L 548, 78 t.

L'un des principaux bassonistes qui vécut durant la période d'activité d'Henri Chaus sier fut Léon Letellier;<sup>132</sup> son jeu était apprécié par Taffanel qui en fit un membre de sa Société de Musique de Chambre pour Instruments à Vent et le choisit aussi pour l'accompagner lors d'un concert donné à Londres en 1893. Vingt-huit ans plus tard, Saint-Saëns lui dédia sa *Sonate pour basson et piano* op. 168. L'article très documenté que Léon Letellier rédigea, avec Édouard Flament,<sup>133</sup> pour le Dictionnaire Encyclopédique de Lavignac permet de confirmer l'idée que l'on peut se faire, à l'écoute des enregistrements, de la conception sonore du basson à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et qui peut être résumée au culte d'une sonorité claire et expressive. Les auteurs donnent aussi de nombreuses informations sur la pédagogie, l'étude de l'instrument et sa technique: fabrication des anches, détaché, timbre.<sup>134</sup> Léon Letellier participa aux enregistrements effectués par la Société des Concerts à New York en 1918; ceux que nous avons pu écouter ne permettent pas d'entendre nettement le pupitre de basson,<sup>135</sup> mais il n'est pas impossible que d'autres<sup>136</sup> comportent un solo

131 Charles Huguenin: *Trio (Rêverie et La fileuse)*, Louis Bas (hautbois), Henri Lefebvre (clarinette), Ernest Vizentini (basson), 1907, Zonophone, X-88035/X-88036, 78 t.

132 Léon Letellier (1859–post 1933): 1<sup>er</sup> prix en 1877 dans la classe d'Eugène Jancourt. Il fut soliste des Concerts Colonne de 1883 à 1889, de l'Opéra de 1887 à 1924 et de la Société des Concerts de 1890 à 1921. Il enseigna au Conservatoire de 1923 à 1933.

133 Édouard Flament (1880–1958): 1<sup>er</sup> prix en 1898 dans la classe d'Eugène Bourdeau. Peu après, il intégra l'Orchestre Lamoureux où il resta jusqu'en 1906. Il fut membre fondateur de la Société Moderne d'Instruments à Vent créée en 1895 par Georges Barrère. Parallèlement à ses activités orchestrales, Flament fit des études d'écriture et remporta une mention au Prix de Rome en 1908. À partir du milieu des années 20, il se consacra exclusivement à une carrière de chef d'orchestre.

134 Léon Letellier et Édouard Flament: *Le basson*, in: Lavignac et la Laurencie: *Encyclopédie de la Musique*. Deuxième partie, vol. 3, p. 1556–1596.

135 Léo Delibes: *Sylvia (Les chasseresses et Cortège de Bacchus)*, Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, dir. André Messager, 1918, Columbia, A6090, Vogue (1990), 665001, CD. Camille Saint-Saëns: *Le Déluge (Prélude)*, Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, dir. André Messager, 1918, Columbia, A6087, Vogue (1990), 665001, CD.

interprété par ce bassoniste réputé pour sa sonorité ample.<sup>137</sup> Ces enregistrements américains gardent aussi la trace sonore de celui qui fut le collègue de Léon Letellier pendant plusieurs décennies et qui était aussi un disciple de Jancourt: Marcel Couppas.<sup>138</sup> Il est sans doute possible de l'entendre dans les nombreux 78 tours gravés par la Musique de la Garde Républicaine dès le début du xx<sup>e</sup> siècle; l'un des rares solos de basson dans ce vaste corpus permet de constater sans ambiguïté l'emploi du vibrato sur la plupart des notes tenues,<sup>139</sup> mais il faudrait pouvoir recouper cette constatation avec un autre enregistrement de Couppas pour être sûr que c'est lui que l'on entend ici.

Les traces sonores des formations parisiennes durant la deuxième décennie du xx<sup>e</sup> siècle permettent de constater le haut niveau technique des bassonistes, à une époque où les pièces maîtresses du répertoire orchestral commencent à être enregistrées.

♩: **Extrait n° 52a** Georges Bizet: *Premier entracte de Carmen*, Orchestre de l'Opéra-Comique, dir. François Ruhlmann, 1911, Marston (1999), 52019-2, CD. Il peut être utile de réécouter l'extrait n° 34 en portant son attention sur la partie de basson. **52b** Georges Bizet: *Premier entracte de Carmen*, Orchestre de l'Opéra-Comique, dir. Piero Coppola, 1926, Malibran Music (c. 2000), CDRG 114, CD

**Extrait n° 53** Paul Dukas: *L'apprenti sorcier*, Orchestre Lamoureux, dir. Camille Chevillard, 1922, Pathé, 6587 et 6588, 78 t.

**Extrait n° 54** Emmanuel Chabrier: *España*, Orchestre Symphonique des Concerts Padeloup, dir. Piero Coppola, 1924, *La voix de son maître*, w 542, 78 t.

**Extrait n° 55 (montage)** Hector Berlioz: *Symphonie fantastique (Marche au supplice)*, Orchestre de l'Association Artistique des Concerts Colonne, dir. Gabriel Pierné, 1928, Lys (1997), LYS287, CD

La majorité des bassonistes jouant dans les extraits n° 52 à 55 ont fait leurs études avec le successeur de Jancourt au Conservatoire, Eugène Bourdeau<sup>140</sup> qui appartenait à une

- 136 Gustave Charpentier: *Impressions d'Italie (Sérénade et A mules)*, Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, dir. André Messager, 1918, Columbia, A6101, 78 t. Camille Saint-Saëns: *Le Rouet d'Omphale* et *Le Déluge (Prélude)*, Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, dir. André Messager, 1918, Columbia, A6087, 78 t. Nikolai Rimsky-Korsakov: *Capriccio espagnol* et Camille Saint-Saëns: *Samsou et Dalila (Danse bachanale)*, Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, dir. André Messager, 1918, Columbia, A6122, 78 t.
- 137 Cf. Jean-Pierre Seguin: Fernand Oubradous. A Half-Century of Woodwind History, in: *The Journal of the International Double Reed Society* 14 (1986), [www.idrs.org/publications/controlled/Journal/JNL14/JNL14.Seg.html](http://www.idrs.org/publications/controlled/Journal/JNL14/JNL14.Seg.html) (consulté le 20 octobre 2012).
- 138 Marcel Couppas (1863–post 1927): 1<sup>er</sup> prix en 1882 dans la classe d'Eugène Jancourt. Il fut soliste de la Musique de la Garde Républicaine et membre de diverses formations parisiennes parmi lesquelles l'Orchestre Lamoureux, l'Opéra – à partir de 1890 – et la Société des Concerts de 1892 à 1927. Couppas fit aussi partie du Quintette à Vent de la Garde Républicaine, constitué des solistes de cette formation: Léon Fontbonne (flûte), Louis Gaudard (hautbois), Henri Paradis (clarinette) et Jules Vialet (cor).
- 139 Gioachino Rossini: *Guillaume Tell (Ouverture)*, Musique de la Garde Républicaine, chef inconnu, 1903, Odéon, 33035/33036, 78 t.
- 140 Eugène Bourdeau (1850–1925): 1<sup>er</sup> prix en 1868 dans la classe de Jean-François Cokken. Il fit l'essentiel de sa carrière en tant que soliste de l'Opéra-Comique et enseigna au Conservatoire de 1891 à 1922 – il

dynastie de bassonistes.<sup>141</sup> Comme ses prédécesseurs, il écrivit une méthode ainsi que de nombreuses compositions pour son instrument. Il fut aussi le professeur de musiciens qui firent leur carrière aux États-Unis à une époque où le basson français était fortement implanté dans les formations américaines:<sup>142</sup> ce fut le cas de Gaston Duhamel,<sup>143</sup> Émile Barbot<sup>144</sup> et Auguste Mesnard.<sup>145</sup> Vers 1918, ce dernier fut rejoint à New York par le fils de Léon Letellier, Louis;<sup>146</sup> la version de *Ma Mère l'Oye* de Ravel<sup>147</sup> interprétée par le New York Symphony Orchestra permet d'entendre très nettement la sonorité claire et le

assura les cours durant les trois derniers mois de l'année de 1922, puis fut remplacé au début de l'année suivante par Léon Letellier.

- 141** Adolphe-Félix Bourdeau (1838-?): 1<sup>er</sup> prix en 1856 dans la classe de Jean-François Cokken. Il fut membre de l'Opéra-Comique de 1857 à 1872 et de la Société des Concerts de 1865 à 1897. À partir de 1880, il joua au sein de la Société de Musique de Chambre pour Instruments à Vent. Célestin-Charles-Marie Bourdeau (1843-?): 1<sup>er</sup> prix en 1861 dans la classe de Jean-François Cokken. Après avoir été membre de l'Opéra-Comique, il fit une carrière de chef de chœur et de chef d'orchestre.
- 142** L'un des tout premiers bassonistes français ayant travaillé aux États-Unis fut Albert Debuchy (1864-?): 2<sup>e</sup> prix en 1886 dans la classe d'Eugène Jancourt. Après avoir été membre de l'Opéra-Comique, il fut recruté par Wilhelm Gericke comme basson solo de l'Orchestre Symphonique de Boston; il occupa cette fonction de 1901 à 1905, puis passa au poste de second basson, avant de retourner en France vers 1907.
- 143** Gaston-Félix-Fernand Duhamel (1874-post 1951): 1<sup>er</sup> prix en 1895 dans la classe d'Eugène Bourdeau. Il fut basson solo de l'Orchestre de Cincinnati de 1899 à 1922 et professeur au Cincinnati Conservatory. Puis il enseigna à la prestigieuse Eastman School of Music de Rochester de 1922 à 1926. De 1929 à 1930, Duhamel occupa le poste de soliste à l'Orchestre de Cleveland.
- 144** Émile-Pierre-Marc Barbot (1873-?) – dans les sources américaines, son prénom est souvent orthographié Emil: 2<sup>e</sup> accessit en 1895 dans la classe d'Eugène Bourdeau. Dans les premières années du xx<sup>e</sup> siècle, il s'installa à New York où il travailla comme deuxième basson au sein de la formation de chambre fondée par Georges Barrère, le Barrère Ensemble. Vers le milieu des années 30, Émile Barbot enseigna au Conservatoire de Montréal.
- 145** Charles-Adolphe-Auguste Mesnard (1875-1974) – dans les sources américaines, son prénom est souvent orthographié August: 1<sup>er</sup> prix en 1897 dans la classe d'Eugène Bourdeau. Après avoir été membre des orchestres Colonne et Lamoureux, il fut recruté, comme le flûtiste Georges Barrère, par Walter Damrosch et devint soliste du New York Symphony Orchestra. Par la suite, il fut membre du New York Philharmonic Orchestra de 1913 à 1924 – à noter que les autres bassonistes de cette formation jouaient le fagott. Mesnard fut aussi membre de divers ensembles de chambre parmi lesquels le Philharmonic Ensemble Club dans lequel se trouvait aussi le clarinettiste Henri Leroy.
- 146** Louis Letellier (1886-post 1946): 1<sup>er</sup> prix en 1904 dans la classe d'Eugène Bourdeau. Il débuta sa carrière à la Société des Concerts puis devint basson solo du New York Symphony Orchestra vers 1918. Il fut aussi professeur dans diverses institutions américaines ainsi qu'au Québec – où il enseignait encore au milieu des années 40.
- 147** Maurice Ravel: *Ma Mère l'Oye*, New York Symphony Orchestra, dir. Walter Damrosch, c. 1927, Columbia 9516/9517, 78 t.

vibrato resserré du bassoniste – fort probablement Letellier fils. En 1916, Mesnard effectua aux États-Unis le tout premier enregistrement soliste d'un bassoniste français, mais ce document n'a pu être consulté.<sup>148</sup> L'impact de la carrière de ces divers musiciens fut d'autant plus profond sur l'École de basson américaine qu'ils enseignèrent dans diverses institutions, implantant ainsi durablement l'idéal sonore du basson français sur le Nouveau-Continent. Ce style perdura plusieurs décennies, alors même que la grande majorité des bassonistes américains avaient adopté le fagott à partir du milieu des années 20.

On retrouve la maîtrise technique et le style lyrique évoqués ci-dessus dans le jeu de deux autres élèves d'Eugène Bourdeau: Aurèle Carlin<sup>149</sup> et François Oubradous.<sup>150</sup> Les qualités de celui-ci sont parfaitement mises en valeur dans l'enregistrement de *Shéhérazade* de Rimsky-Korsakov, réalisé en 1928 par la Société des Concerts. Animée d'un vibrato resserré, la sonorité d'Oubradous est claire mais conserve une certaine rondeur que l'on retrouvera rarement chez les générations suivantes – autant de caractéristiques qu'il partage avec Aurèle Carlin.

♫ **Extrait n° 56** Émile Bernard: Suite ancienne pour quintette à vent (Sarabande), Quintette des solistes de la Garde Républicaine (Aurèle Carlin, basson), 1927, Lys (1999), 511, CD

**Extrait n° 57 (montage)** Nikolai Rimsky-Korsakov: *Shéhérazade* (Le récit du Prince Kalender), Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire (François Oubradous, basson solo), dir. Philippe Gaubert, 1928, Vogue (1990), 665001, CD

Il est fort probable que le jeu de Georges Hermans,<sup>151</sup> autre grand bassoniste du début du xx<sup>e</sup> siècle, ait été proche de celui de Carlin et d'Oubradous, mais nous n'avons pu en trouver à ce jour aucune trace. En revanche, c'est – et de loin – le style que l'on entend le plus fréquemment dans les 78 tours gravés par les orchestres parisiens à la fin des années 20.

- 148 Cf. Brian Rust: *The Columbia Master Book Discography* vol. II. Principal U.S. Matrix Series, 1910–1924, Westport 1999, p. 191.
- 149 Aurèle Carlin (1876–?): 1<sup>er</sup> prix en 1901 dans la classe d'Eugène Bourdeau. Il fut basson solo de la Musique de la Garde, dont il était encore membre en 1927.
- 150 François Oubradous (1878–1953): 1<sup>er</sup> prix en 1902 dans la classe d'Eugène Bourdeau. Il fut basson solo de l'Opéra et de la Société des Concerts de 1919 à 1936. Son fils, Fernand Oubradous (1903–1986), fut aussi un brillant bassoniste qui succéda à son père à l'Opéra et à la Société des Concerts; en 1941, suite au décès du hautboïste Louis Bleuzet, il prit la direction de la Société de Musique de Chambre pour Instruments à Vent que ce dernier avait recréé en 1940 – sous la nouvelle appellation Association des Concerts de Chambre de Paris.
- 151 Georges Hermans (1878–?): 1<sup>er</sup> prix en 1900 dans la classe d'Eugène Bourdeau. Il fut membre de la Société Moderne d'Instruments à Vent avec laquelle il participa à un grand festival de musique de chambre à Salzbourg en 1922. La même année, il assura la création de la *Sonate pour clarinette et basson* de Francis Poulenc.

♪: **Extrait n° 58** Igor Stravinsky: *L'oiseau de feu* (Berceuse), Grand Orchestre (non identifié), dir. Igor Stravinsky, 1928, Vogue (1991), 665002/1, CD

**Extrait n° 59** Igor Stravinsky: *Le Sacre du printemps* (Introduction), Orchestre Symphonique de Paris, dir. Pierre Monteux, 1929, Lys (1998), LYS374, CD

La même esthétique sonore transparaît enfin dans le cas de deux élèves de Bourdeau se situant à la limite de la période qui nous intéresse: Gustave Dhérin,<sup>152</sup> qui forma la majorité des grands bassonistes du milieu du xx<sup>e</sup> siècle, et Abdon Laus,<sup>153</sup> qui a été le créateur du solo du *Sacre du printemps* en 1913.<sup>154</sup>

♪: **Extrait n° 60 (montage)** Francis Poulenc: *Trio pour hautbois, basson et piano* (Presto), Roger Lamorlette (hautbois), Gustave Dhérin (basson), Francis Poulenc (piano), 1928, Lys (1999), LYS495-498, CD. Cette œuvre avait été créée deux ans auparavant par les mêmes interprètes.

**Extrait n° 61a** Modeste Moussorgski et Maurice Ravel: *Tableaux d'une exposition* (Il vecchio castello, Andante), Orchestre Symphonique de Boston (Abdon Laus, basson solo), dir. Serge Koussevitsky, 1930, Dante production (1996), LYS113, CD **61b** Piotr Ilitch Tchaïkovsky: *Symphonie n° 6 « Pathétique »* (Adagio. Allegro non troppo), Orchestre Symphonique de Boston (Abdon Laus, basson solo), dir. Serge Koussevitsky, 1930, R.C.A.. Victor Golden Seal (1992), GD 60920, CD

Un enregistrement français de 1930 donne à entendre un solo de trois bassons dans lequel on retrouve les deux types de jeu évoqués dans ce paragraphe: alors que le premier bassoniste que l'on entend cultive une sonorité droite, le deuxième et le troisième emploient le type de vibrato resserré propre aux élèves de Bourdeau.

♪: **Extrait n° 62** Vincent d'Indy: *Le camp de Wallenstein*, orchestre inconnu, dir. Vincent d'Indy, 1930, Timpani, 1C1201 (2012), CD

Comparé aux autres bois, le cas du basson est plus délicat à cerner: malgré la préconisation explicite d'Eugène Jancourt en faveur de l'usage du vibrato, il existe relativement peu d'exemples de son application dans les 78 tours gravés avant les années 20. Néanmoins, la difficulté de trouver des traces sonores de basson durant l'ère acoustique nous incite à

**152** Gustave Dhérin (1887–1964): 1<sup>er</sup> prix en 1907 dans la classe d'Eugène Bourdeau. Il fut soliste de l'Opéra et de diverses formations parisiennes. Il enseigna au Conservatoire de 1933 à 1957. Dhérin fut l'un des premiers bassonistes français à enregistrer en tant que soliste le répertoire contemporain (Stravinsky, Poulenc).

**153** Abdon Laus (1888–1945): 1<sup>er</sup> prix en 1910 dans la classe d'Eugène Bourdeau. Il joua au sein de l'orchestre des Ballets russes durant la saison 1913–1914. Il fut ensuite soliste de l'Orchestre Symphonique de Boston de 1918 à 1936. Durant de nombreuses années, le deuxième bassoniste de cet orchestre fut un autre élève de Bourdeau, Raymond Allard (1898–1977), dont le neveu serait le plus grand bassoniste français du xx<sup>e</sup> siècle: Maurice Allard (1923–2004).

**154** Il existe dans la Collection de la Paul Sacher Stiftung à Bâle une carte de visite qui dit: « Abdon Laus; Basson qui joua aux Champs Elysées à Paris pour la 1ère fois le Sacre en 1913 » (Collection Stravinsky, Mf 120.1, 000033). Remerciement à Daniel Allenbach pour m'avoir confirmé cette information.

relativiser cette conclusion, de même que le fait de n'avoir pu encore écouter certains enregistrements d'élèves de Jancourt et de Bourdeau.

**V – Le cor** Quelques années seulement avant l'un des tout premiers enregistrements français de cor, le milieu musical parisien fut secoué par une polémique qui opposa Henri Chaussier à l'un des principaux cornistes de la génération précédente: Jean Garigue.<sup>155</sup> Élève du grand virtuose du cor à main Jacques-François Gally,<sup>156</sup> Garigue avait rapidement adopté le cor à pistons. Le différend entre les deux hommes était né à la suite d'un incident survenu lors de l'examen d'entrée du Conservatoire: le fils de Garigue,<sup>157</sup> qui s'était présenté avec un instrument à pistons, n'avait pas été admis à concourir. Après divers échanges épistolaires dans la presse, dans lesquels Chaussier s'était fait le défenseur du cor naturel, un jury composé d'éminentes personnalités<sup>158</sup> avait été réuni afin de départager les deux instruments. Bien qu'il ne semble pas exister d'enregistrement d'Henri Chaussier, le compte-rendu détaillé de cette joute musicale permet de se faire une idée assez précise de ses qualités techniques, notamment sa maîtrise du registre aigu et de la technique du cor à main.<sup>159</sup> Chaussier regrettait l'abandon de ce type de jeu par ses contemporains qui, à l'exception de Henri Gruyer,<sup>160</sup> avaient majoritairement adopté le cor à pistons en Fa. Il s'offusquait aussi du fait que le soliste de la Société des Concerts, François Brémond,<sup>161</sup> refusait de jouer certains solos aigus, devenus trop périlleux sur

- 155 Henri Jean Garigue (1842–1907): 1<sup>er</sup> prix en 1862 dans la classe de Jacques-François Gally. Après avoir été membre de diverses formations parisiennes (Opéra-Comique, Concerts Padeloup), il fut soliste de l'Opéra de 1876 à 1895. Il fut aussi le premier cor de la Société de Musique de Chambre pour Instruments à Vent lorsque Taffanel fonda cette dernière en 1879 – le deuxième cor était alors un autre élève de Gally qui travaillait aussi à l'Opéra: Henri Dupont (1831–post 1900). Garigue assura la création de nombreuses œuvres, parmi lesquelles la *Romance* op. 36 de Camille Saint-Saëns, le *Larghetto* d'Emmanuel Chabrier (1875) et la *Romance pour cor et piano* d'Alfred Bruneau (1882). En 1888, il écrivit une *Grande méthode de cor en Fa à deux et à trois pistons*.
- 156 Jacques-François Gally (1795–1864): 1<sup>er</sup> prix en 1821 dans la classe de Louis-François Dauprat. Il intégra l'orchestre du l'Opéra-Comique à partir de 1825 et fut membre de la Chapelle Royale, puis de l'orchestre privé du roi Louis-Philippe. Il enseigna au Conservatoire de 1842 à 1864.
- 157 Julien Garigue fut par la suite membre de la Musique de la Garde Républicaine et de l'Orchestre Colonne.
- 158 Parmi lesquelles les compositeurs Charles Bordes, Théodore Dubois, Ernest Chausson et Vincent d'Indy ainsi que divers journalistes.
- 159 Pour un résumé exhaustif de cet événement, cf. Claude Maury: *Le cor Chaussier*, in: *Paris – un laboratoire d'idées. Facture et répertoire des cuivres entre 1840 et 1930. Actes du colloque*, Paris 2010, p. 75–152; [www.philharmoniedeparis.fr/fr/paris-un-laboratoire-didees-actes-du-colloque](http://www.philharmoniedeparis.fr/fr/paris-un-laboratoire-didees-actes-du-colloque) (consulté le 7 avril 2016).
- 160 Henri Gruyer (1861–1893): 1<sup>er</sup> prix en 1881 dans la classe de Jacques-François Gally. Il fut cor solo de l'Orchestre Colonne. En 1891, il participa à l'« Expérience comparative » qui tenta de départager Chaussier à Garigue.

un instrument à pistons, et préférait les confier à un trompettiste. Réciproquement, François Brémond n'appréciait pas le jeu de Chaus sier qui avait été quatrième cor à la Société des Concerts durant la saison 1884–1885.<sup>162</sup> Il semble cependant qu'il faille relativiser ces divers propos, car l'antipathie entre les deux hommes était attisée par des intérêts non musicaux: le professeur du Conservatoire, Jean-Baptiste Mohr,<sup>163</sup> venant de décéder, Brémond et Chaus sier allaient bientôt concourir pour sa succession. Ces diverses querelles révèlent néanmoins que l'usage du cor à pistons, qui n'était plus enseigné au Conservatoire depuis une dizaine d'années,<sup>164</sup> était largement répandu en France dès le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle.

Comme pour le basson, les enregistrements de cornistes jouant en soliste furent tardifs; les principales traces sonores de cor se trouvent dans les airs d'opéras et les extraits symphoniques gravés au début du XX<sup>e</sup> siècle.

♪ **Extrait n° 63** Georges Bizet: Menuet extrait de la première suite de l'Arlésienne, Solistes des Concerts Lamoureux, dir. H. de Bruyne, c. 1905, Gramophone GC 30525, 78 t.<sup>165</sup>

**Extrait n° 64a** Georges Bizet: Menuet extrait de la première suite de l'Arlésienne **64b (montage)** Georges Bizet: Intermezzo extrait de la deuxième suite de l'Arlésienne; 64a et b: Orchestre des Concerts Colonne, dir. Édouard Colonne, 1907, Tahra (1999), COL 001, CD

- 161** François Brémond (1844–1925): 1<sup>er</sup> prix en 1869 dans la classe de Mohr. Soliste de la Société des Concerts de 1878 à 1895, il fit acheter, dès 1885, quatre cors à pistons par le Comité de cet orchestre. Brémond fut aussi soliste de l'Orchestre Colonne de 1875 à 1878 et de l'Opéra-Comique de 1878 à 1898. Il se produisit de nombreuses fois au sein de la Société de Musique de Chambre pour Instruments à Vent de Paul Taffanel, dont il devint le premier cor à partir de 1882. Nommé en 1891 au Conservatoire comme professeur de cor naturel, Brémond réintroduisit l'étude du cor à pistons à partir de 1897 et en fit l'unique instrument officiel à partir 1903; gaucher, il réservait l'usage de cette main pour le pavillon et préconisait l'usage de la main droite pour les pistons. Il prit sa retraite en décembre 1923.
- 162** Cf. John Humphries: *The Early Horn. A Practical Guide*, Londres 2000 (Cambridge Handbooks to the Historical Performance of Music), p. 34.
- 163** Jean-Baptiste Mohr (1823–1891): 1<sup>er</sup> prix en 1847 dans la classe de Jacques-François Gallay. Il fut soliste à l'Opéra de 1853 à 1883 et à la Société des Concerts de 1854 à 1862 – il fut renvoyé de cette institution pour avoir écourté une répétition afin d'aller jouer en soliste avec l'Orchestre Pasdeloup dont il était aussi le premier cor. En 1864, Mohr succéda à Gallay au Conservatoire et resta le seul professeur après le départ de Meifred, n'enseignant que le cor naturel. En 1872, Mohr avait été choisi par Taffanel afin de faire partie de sa première formation de musique de chambre, la Société classique, qui regroupait des cordes et des vents.
- 164** Parallèlement à la classe de cor naturel, une classe de cor à pistons avait été ouverte au Conservatoire dès 1833 par Pierre-Joseph-Émile Meifred (1791–1867), mais elle ne fut pas reconduite lorsque ce dernier prit sa retraite en 1864.
- 165** Dans l'orchestration originale, l'instrument sollicité pour ce passage est un saxophone, à remplacer selon les besoins par un cor. Dans les extraits 63 et 64a, il ne me semble pas y avoir de doute possible: si on la compare aux enregistrements de saxophone de cette période, la sonorité est assez nettement celle d'un cor. Cela est confirmé par le solo de l'extrait 64b qui est très proche de ce que l'on entend dans l'extrait 64a.

**Extrait n° 65** Hector Berlioz: *La damnation de Faust* (« Voici des Roses »), Maurice Renaud (baryton), orchestre inconnu (enregistré à Paris), dir. Alfred Fock, 1908, Marston (1997), 52005-2, CD

**Extrait n° 66 (montage)** Giacomo Meyerbeer: *Robert le diable* (« Jadis régnait en Normandie »), Émile-Frantz Sardet (ténor), orchestre et chef inconnus (enregistré à Paris), 1909, Marston (2009), 53009-2, CD

**Extrait n° 67 (montage)** Richard Wagner: *La Walkyrie* (« Les adieux de Wotan »), Marcel Journet (basse), orchestre et chef inconnus (enregistré à Paris), 1909, Marston (1998), 52009-2, CD

S'il est impossible d'identifier les cornistes entendus dans ces extraits, on peut déduire que la grande majorité d'entre eux était d'anciens élèves de Jean-Baptiste Mohr et de François Brémond; il en est de même pour les enregistrements effectués durant les années 1920 et 1930.

**9:** **Extrait n° 68** Jules Massenet: *Hérodiade* (« Ne pouvant réprimer les élans de la foi »), Léon Campagnola (ténor), orchestre et chef inconnus (enregistré à Paris), 1911, Malibran Music (c. 2000), CDRG 138, CD

**Extrait n° 69** Camille Saint-Saëns: *Samson et Dalila* (« Arrêtez, ô nos frères »), Paul Franz (ténor), orchestre et chefs inconnus (enregistré à Paris), 1911, Lebendige Vergangenheit (1995), 89099, CD

**Extrait n° 70a** Jean Nougès: *Les Frères Danilo* (« Ah, gueuse »), Alfred Maguenat (baryton), orchestre inconnu, probablement orchestre de l'Opéra-Comique (enregistré à Paris), dir. Jean Nougès, 1912/13, Marston (2003), 52043-2, CD **70b (montage)** Georges Bizet: *Carmen* (« Je dis que rien ne m'épouvante »), Aline Vallandri (soprano), Orchestre de l'Opéra-Comique, dir. François Ruhlmann, 1911, Marston (1999), 52019-2, CD

**Extrait n° 71a** Georges Bizet: *Carillon extrait de la première suite de l'Arlésienne* Pathé saphir 5410, 78 t.

**71b (montage)** Charles Gounod: *Ouverture de Mireille*, Pathé Saphir, 5402, 78 t. Cet extrait est l'un des rares exemples sonores de cette époque permettant d'entendre clairement plusieurs cornistes (notamment le passage en tutti, environ 2 minutes après le début de l'extrait). 71a et b: orchestre inconnu (enregistré à Paris), dir. François Ruhlmann, c. 1910–1925

**Extrait n° 72 (montage)** Ludwig van Beethoven: *Symphonie n° 5*, orchestre inconnu (enregistré à Paris), dir. François Ruhlmann, c. 1916, Pathé, 6028, 6029, 6398, 6030, 6216, 78 t.

**Extrait n° 73** Maurice Ravel: *Pavane pour une infante défunte*, Orchestre des Concerts Touche, dir. Francis Touche, 1919, Gramophone, L 548, 78 t.

**Extrait n° 74a (montage)** Léo Delibes: *Sylvia* (arrangement symphonique), Grand Orchestre du Gramophone, dir. L. J. Rousseau, 1921, Gramophone, L 319, 78 t. **74b** Gioachino Rossini: *Ouverture du Barbier de Séville*, Orchestre Symphonique du Gramophone, dir. L. J. Rousseau, 1921, Gramophone, L 315, 78 t. **74c** Gioachino Rossini: *Ouverture du Barbier de Séville*, Orchestre Symphonique du Gramophone, dir. Piero Coppola, 1927, Gramophone, L 623, 78 t.

**Extrait n° 75** Hector Berlioz: *Symphonie fantastique* (*Rêveries et passions*), Orchestre Padeloup, dir. Rhené Baton, 1924, His Master's Voice, D 987, 78 t.

**Extrait n° 76 (montage)** Georges Bizet: *Carmen* (« Je dis que rien ne m'épouvante »), Yvonne Brothier (soprano), Orchestre de l'Opéra-Comique, dir. Piero Coppola, 1926, Malibran Music (c. 2000), CDRG 114, CD

**Extrait n° 77** Maurice Ravel: *Pavane pour une infante défunte*, Orchestre de l'Association Artistique des Concerts Colonne, dir. Gabriel Pierné, 1929, Cascavelle (2002), VEL 3048, CD

**Extrait n° 78** Charles Gounod: *Faust* (« Ô merveille »), César Vezzani (ténor), Marcel Journet (basse), Orchestre de l'Opéra de Paris, dir. Henri Busser, 1930, Andante (2002), CD 1 3996, CD

Dans ces extraits, la nature des attaques révèle l'utilisation de cors en Fa. Les photos de l'époque et l'iconographie des méthodes confirment l'usage d'instruments à pistons de petite perce qui renforcent la clarté du timbre. L'usage de la tonalité de Fa favorise des liaisons en glissando, mais contrairement à leurs collègues viennois et allemands, les

cornistes français ne privilégiaient pas ce type d'effet; il semble même qu'ils jouaient cette articulation de manière légèrement saccadée afin d'éviter tout harmonique résiduel. L'idéal sonore paraît s'inscrire dans le culte d'une sonorité assez claire, plutôt fine et apparemment non vibrée. À ce stade de notre étude, il serait tentant de conclure que ces caractéristiques constituaient le style de l'École française de cor au début du xx<sup>e</sup> siècle, voire même à la fin du xix<sup>e</sup>; le type de jeu appelé communément « ancienne école française de cor », caractérisé par un usage important du vibrato, serait apparu sui generis vers le milieu des années 20.<sup>166</sup> L'écoute attentive de nombreux enregistrements permet d'avoir une vision plus subtile du jeu du cor à cette époque: ironiquement, l'un des premiers enregistrements français<sup>167</sup> recelant une partie soliste de cor donne à entendre très nettement un vibrato resserré sur certaines notes. Bien que la nature de la pièce interprétée puisse suggérer l'utilisation d'un cor naturel, voire d'une trompe de chasse, le soliste joue sur un instrument à pistons, fort probablement en Fa.

♪ **Extrait n° 79 (montage)** Ange Flégier: *Le cor*, Paul Aumonier (basse), corniste et pianiste inconnus (enregistré à Paris) c. 1898, Pathé saphir, 897, c. 1908, 78 t.

Dans un long solo extrait d'un opéra peu connu de nos jours, le corniste emploie un tremblement expressif sur certaines valeurs longues. Comme pour le flûtiste Pierre Deschamps entendu précédemment,<sup>168</sup> la note la plus vibrée est l'apogée mélodique de ce passage; la réapparition de cette coloration dans la reprise du solo confirme l'intentionnalité de ce parti-pris interprétatif.

♪ **Extrait n° 80 (montage)** Victor Masse: *Galathée (Entracte)*, Orchestre de l'Opéra-Comique, dir. Émile Archainbaud, 1911, Marston (2011), 53010-2, CD

L'orchestre étant celui de l'Opéra-Comique, il est probable que l'interprète soit Émile Lambert,<sup>169</sup> qui était l'un des solistes de cette époque, mais le grand nombre de cornistes alors employé par cette institution<sup>170</sup> ne permet pas de statuer sur cette hypothèse. En

166 Cf. Georges Barboteu: *The Evolution of the Horn in France and its School*, in: *The Horn Call* 4 (1976), n° 2, p. 33-40, ici p. 35-37; André Cazalet: *Le cor, les cuivres et la France*, in: *Brass Bulletin* 81 (1993), n° 1, p. 48-55, ici p. 52-55; Humphries: *The Early Horn*, p. 72.

167 D'après Bruno Sébald (ex-responsable des fonds anciens au Département de l'Audiovisuel de la BnF), ce 78 tours est le repiquage d'un rouleau gravé vers 1898.

168 Cf. supra p. 265, extrait n° 8.

169 Ce corniste sera évoqué ci-dessous de façon plus détaillée.

170 Une année auparavant, on ne listait pas moins de 8 cornistes engagés dans cette institution: outre Émile Lambert, il y avait Jacques Capdevielle (2<sup>e</sup> prix en 1898 dans la classe de François Brémont), Wil-mote (fort probablement Achille-Charles-Guislain Willemotte, 1<sup>er</sup> prix en 1870 dans la classe de Jean-Baptiste Mohr), Charles-Jean-Baptiste-Alexandre Coyaux (1<sup>er</sup> prix en 1892 dans la classe de François Brémont), Jules-Élie-Victor Massart (1<sup>er</sup> accessit en 1887 dans la classe de Jean-Baptiste Mohr), Lepître (fort probablement André-Charles Lepître, 2<sup>e</sup> prix en 1905 dans la classe de François Brémont) ainsi que Farré et Massardo qui n'ont pu être identifiés précisément.

revanche, il semble que l'interprète du solo de *Galathée* ne soit pas le même que celui de l'*Air de Micaëla* entendu précédemment.<sup>171</sup>

Un enregistrement un peu plus tardif de l'Opéra-Comique pourrait bien garder la trace sonore de Maxime-Alphonse:<sup>172</sup> connu de la plupart des cornistes pour ses cahiers d'études, il a été le soliste de cette illustre institution à l'époque où elle grava une version intégrale de *Manon* de Jules Massenet.<sup>173</sup> Dans l'acte II de cet opéra se trouve un air dans lequel le cor est mis en avant durant quelques mesures; en raison de la mauvaise prise de son – effectuée pourtant plus de dix ans après celle de *Galathée* –, on ne peut malheureusement pas entendre nettement ce solo.

Il existe un autre exemple d'utilisation parcimonieuse du vibrato dans un enregistrement de l'ouverture du *Freischütz*.

♪: **Extrait n° 81** Carl Maria von Weber: Overture du *Freischütz*, orchestre inconnu, probablement Orchestre de l'Opéra (enregistré à Paris), dir. François Ruhlmann, c. 1910–1925, Pathé, 6936, 78 t.

Dans l'un des 78 tours gravés à New York par la Société des Concerts en 1918, un solo ouvrant *Les chasseresses* de Delibes recèle la mise en valeur, bien que très discrète, d'une note par le vibrato. Cette coloration subtile nous semble d'autant plus significative que le reste de l'œuvre est joué de façon droite.

♪: **Extrait n° 82 (montage spécial)** Léo Delibes: *Sylvia* (*Les chasseresses*), Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire (probablement Jean Pénable, cor solo), dir. André Messager, 1918, Columbia, A6090, Vogue (1990), 665001, CD. Cet extrait comporte deux fois le même passage: alors que le premier est tel qu'il apparaît dans l'enregistrement, nous avons procédé à une simple augmentation du volume dans le second afin de mettre en valeur la note vibrée de ce solo.

Le pupitre de cor prévu initialement pour la tournée américaine de 1918 était constitué de Jules Vialet,<sup>174</sup> Jean Pénable,<sup>175</sup> Arthur Delgrange<sup>176</sup> et Henri Fontaine,<sup>177</sup> mais selon

171 Cf. ci-dessus extrait n° 70b.

172 Jean-Marie Maxime-Alphonse (1880–1930): 1<sup>er</sup> prix en 1903 dans la classe de François Brémond, il travailla à l'Opéra de Monte-Carlo de 1905 à 1911, puis dans diverses formations parisiennes parmi lesquelles l'Opéra-Comique – dont il fut le soliste au début des années 20. Ses six cahiers d'études progressives, dédiés à Édouard Vuillermoz, font toujours partie du répertoire pédagogique des cornistes à travers le monde (Jean-Marie Maxime-Alphonse: *Deux cents Études Nouvelles en six cahiers*, vol. 1–6, Paris 1920–1924).

173 Jules Massenet: *Manon*, Orchestre de l'Opéra-Comique, dir. Henri Büsser, 1923, Marston (1997), 52003-2, CD.

174 Cf. infra note 192.

175 Jean Pénable (1856–c. 1931): 1<sup>er</sup> prix en 1882 dans la classe de Jean-Baptiste Mohr. Il entra à la Société des Concerts dès 1885 et y occupa le poste de cor solo de 1909 aux alentours de 1917. Il fut soliste de l'Opéra de 1893 à 1911 et de l'Orchestre Colonne de 1902 à 1906. De 1902 à 1931, il fut membre de la Société de Musique de Chambre pour Instruments à Vent. Son fils, Émile Pénable (1877–1965), passa son 1<sup>er</sup> prix en 1896 dans la classe de François Brémond et fit une très longue carrière au sein de

le professeur Kern Holoman, Delgrange ne put embarquer car il était atteint de tuberculose<sup>178</sup> et le nom de Vialet est absent de la liste des passagers.<sup>179</sup> Le professeur Holoman pense donc que le soliste était Jean Pénable,<sup>180</sup> qui fit ses études au Conservatoire en même temps que Henri Chaussier. En l'absence de la liste des musiciens présents lors de la séance d'enregistrement, il est actuellement impossible de connaître de façon certaine le nom du corniste qui joue le solo des *Chasseresses*.

Parmi les contemporains de Henri Chaussier, il faut citer Fernand Reine,<sup>181</sup> qui obtint son 1<sup>er</sup> prix deux ans avant lui. Outre ses nombreux postes dans la capitale, il était membre d'une formation originale regroupant un quintette à vent et un quintette à cordes (le Double Quintette de Paris) qui a effectué quelques enregistrements, mais ces disques rares ne recèlent pas de solos de cor significatifs.<sup>182</sup> Durant sa carrière, Reine s'est produit en soliste à plusieurs reprises, tant au sein de la Société Nationale<sup>183</sup> que de la

l'Opéra; à l'exception de quelques années passées à Monte-Carlo, il resta près d'un demi-siècle dans cet orchestre dont de nombreuses années en tant que soliste. Il fut aussi membre de la Société de Musique de Chambre pour Instruments à Vent lorsque Prosper Mimart la réorganisa à partir de 1898.

- 176** Arthur Delgrange (1858–1932): 1<sup>er</sup> prix en 1879 dans la classe de Jean-Baptiste Mohr – l'année où Chaussier n'obtint qu'un 2<sup>e</sup> prix. Il fut membre de l'Orchestre Padeloup de 1878 à 1881, de l'Orchestre Lamoureux de 1882 à 1890, de l'Opéra de 1892 à 1931 et de la Société des Concerts de 1892 à 1922. Il joua au sein de la Société de Musique de Chambre pour Instruments à Vent de 1906 à 1911 et du Dixtuor à Vent de la Société des Concerts de 1925 à 1928. En 1907, Arthur Delgrange donna l'une des premières interprétations publiques de la Villanelle de Paul Dukas lors d'un concert de la Société Nationale. Son frère, Fernand Delgrange (1861–1899), était aussi corniste: il obtint son 1<sup>er</sup> prix en 1884 dans la classe de Jean-Baptiste Mohr et travailla à l'Orchestre Colonne et à l'Opéra-Comique.
- 177** Il est fort probable qu'il s'agisse d'André-Eugène Fontaine (1876–?): 1<sup>er</sup> prix en 1900 dans la classe de François Brémond.
- 178** Kern Holoman: *The Société des Concerts du Conservatoire*, Berkeley 2004, p. 365.
- 179** Communication personnelle du professeur Kern Holoman.
- 180** Sa présence à New York est confirmée par sa participation à une soirée donnée par le flûtiste Georges Barrère en l'honneur de ses amis parisiens (cf. Nancy Toff: *Monarch of the Flute. The Life of Georges Barrère*, Londres 2005, p. 171).
- 181** Fernand Reine (1858–1941): 1<sup>er</sup> prix en 1877 dans la classe de Mohr. Il occupa le poste de cor solo à l'Orchestre Lamoureux, à l'Orchestre Padeloup et à l'Opéra de 1893 à 1911. Il joua au sein de la Société des Concerts à partir de 1884 et en fut le soliste de 1906 à 1909. Il enseigna au Conservatoire de 1923 à 1933.
- 182** Un autre corniste – qu'a probablement connu Chaussier – a fait partie de cette formation, comme le montre une photo sur laquelle on peut voir François Lamouret (1883–1925): 1<sup>er</sup> prix en 1902 dans la classe de François Brémond, il joua avec la Société des Concerts dès 1911 et en fut le soliste de 1924 à 1925. Il fut aussi membre de l'Orchestre Colonne et de l'Opéra de 1914 à 1925.
- 183** En 1901, Reine fut le créateur du *Quintette pour cor et quatuor à cordes* de Roussel, œuvre que le compositeur détruisit par la suite.

Société de Musique de Chambre pour Instruments à Vent. En 1886, il participa fort probablement à la première française du *Konzertstück* pour quatre cors de Schumann – qui se limita à l'interprétation du deuxième mouvement.<sup>184</sup> En 1893, Taffanel le choisit pour jouer à ses côtés lors d'un concert de quintette à vent et piano réunissant à Londres la fine fleur de l'École française des vents de l'époque. Bien que Reine soit passé assez rapidement sur le cor à pistons en Fa après ses études, une anecdote relatée par Morley-Pegge nous apprend qu'il le vit utiliser le ton de Sib pour un passage périlleux,<sup>185</sup> sans toutefois nous dire s'il utilisa alors la technique de la main; comme plusieurs cornistes de sa génération, ainsi que de la suivante,<sup>186</sup> la pratiquaient encore, il est légitime de penser que Reine l'employait également en certaines occasions.

Un autre grand corniste de l'époque de Chaussier fut Émile Lambert.<sup>187</sup> Nous avons vu qu'il était probablement l'interprète du long solo de l'entracte de *Galathée* de Massé,<sup>188</sup> en revanche, il est pratiquement certain que c'est lui qu'on entend dans les 78 tours gravés au début des années 20 par l'Orchestre Lamoureux – dont il a été le seul soliste de 1895 à 1925. Bien que ces enregistrements soient d'une qualité sonore limitée, ils permettent de repérer assez nettement des détails sur le jeu des membres de cette illustre formation: la sonorité du premier cor est particulièrement claire et comporte un vibrato très resserré sur la plupart des valeurs longues.

🎺 **Extrait n° 83a** Nikolaï Rimsky-Korsakov: *Capriccio espagnol* (Variations), Pathé, 6584, 78 t. **83b** Claude Debussy: *Prélude à l'après-midi d'un faune*, Pathé, 6594, 78 t.; 83a et b: Orchestre Lamoureux (Émile Lambert, cor solo), dir. Camille Chevillard, 1922

L'hypothèse de l'identification de Lambert dans ces enregistrements est corroborée non seulement par les informations biographiques mais aussi par l'évocation de son jeu que fit Reginald Morley-Pegge; d'après le célèbre historien du cor, il avait « une façon de chanter sur le cor identique à celle d'un ténor italien non éduqué – ne sachant pas

**184** Les autres solistes de ce concert semblent avoir été Jean Garigue, François Brémond et Jean Pénable, cf. Blakeman: Taffanel, p. 129 et 342–343.

**185** Cf. Reginald Morley-Pegge: *The French Horn*, Londres 2<sup>e</sup> 1973, p. 104.

**186** Cf. témoignage de Pierre Del Vescovo (entretien personnel) sur son professeur Jean Devémy (1898–1969) – 1<sup>er</sup> prix en 1921 avec François Brémond.

**187** Émile Lambert (1863–post 1931): 1<sup>er</sup> prix en 1885 dans la classe de Mohr. Il fut cor solo de l'Opéra-Comique de 1900 à 1914, puis de 1925 à 1931, et de l'Orchestre Lamoureux de 1895 à 1925.

**188** À l'Opéra-Comique, il y avait alors un autre soliste: Jean-Marie Maxime-Alphonse (cf. supra note 169). Parmi les cornistes de cet orchestre à cette époque se trouvait Marius-Ferdinand Volaire (1874–?): 1<sup>er</sup> prix en 1898 dans la classe de François Brémond, il fut membre de l'Orchestre Lamoureux et de la Société Moderne d'Instruments à Vent; au sein de cet ensemble, il assura en 1902 ce qui fut probablement la création française de la *Rêverie* de Glazounov.

comment il faisait cela ni pourquoi – et c'était une pure joie de l'entendre passer à travers l'orchestre de façon aussi claire qu'une cloche ». <sup>189</sup>

Le vibrato est aussi présent dans le jeu du plus grand corniste de la période qui nous intéresse, Édouard Vuillermoz, <sup>190</sup> qui créa notamment en 1927 l'unique œuvre française d'envergure écrite pour le cor à cette époque: le *Poème pour cor et orchestre* de Charles Koechlin. <sup>191</sup> Vuillermoz occupa les principaux postes de la capitale et eut un rôle déterminant dans l'évolution de la facture de l'instrument, notamment l'élaboration du piston ascendant et celle du cor double. Le 23 mai 1906, lors d'un concert exceptionnel à Berlin, il interpréta la partie de premier cor du *Konzertstück* op. 86 de Robert Schumann accompagné par la Philharmonie de Berlin. Les autres solistes de cette soirée étaient Jean Pénable, Jacques Capdevielle <sup>192</sup> et Arthur Delgrange. Dans son ouvrage sur l'histoire du cor, John Humphries émet l'hypothèse que la sonorité des cornistes français de cette époque était proche du style du célèbre orchestre allemand et affirme que Vuillermoz « cultivait une sonorité douce, presque complètement droite ». <sup>193</sup> C'est effectivement ce que nous pouvons constater dans la plupart des enregistrements d'orchestre auxquels il participa.

♪: **Extrait n° 84a (montage)** Richard Wagner: *Siegfried* (*Une journée sur le Rhin*), Orchestre Straram (Édouard Vuillermoz, cor solo), dir. Franz von Hoesslin, 1929 – et non 1928 comme indiqué sur le CD, Historische Ton Dokumente (2008), 5.01113, CD **84b** César Franck: *Symphonie en Ré mineur* (*Lento. Allegro non troppo*), Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire (Édouard Vuillermoz, cor solo), dir. Philippe Gaubert, 1928, Timpani (1993), 4C4017, CD

L'écoute minutieuse de nombreux 78 tours dans lesquels joue Édouard Vuillermoz révèle cependant une réalité plus contrastée: dans l'enregistrement de *Shéhérazade* de Rimsky-Korsakov, réalisé en 1928 par la Société des Concerts, il joue le solo du premier mouve-

- 189** « manner of singing on the horn like the uncultured Italian tenor – not knowing how he did it, nor why – and it was a pure joy to listen to him coming through the orchestra as clear as a bell », cité in Humphries: *The Early Horn*, p. 73.
- 190** Édouard Vuillermoz (1869–1939): 1<sup>er</sup> prix en 1889 dans la classe de Jean-Baptiste Mohr. Il fut cor solo à l'Opéra et à la Société des Concerts (sociétaire de 1894 à 1904, puis de 1925 à 1935). De 1904 à 1925, il occupa le poste de soliste de l'Opéra de Monte-Carlo. Au début de sa carrière, il fut aussi le membre de la Société de Musique de Chambre pour Instruments à Vent. En 1934, Vuillermoz prit la succession de Reine au Conservatoire et y enseigna jusqu'en 1937.
- 191** Il s'agit de l'orchestration que Koechlin réalisa de sa *Sonate pour cor et piano* op. 70 (écrite entre 1918 et 1925).
- 192** Jacques Capdevielle (1876–1965): 2<sup>e</sup> prix en 1898 dans la classe de François Brémond. Après une série de concerts qui le mena en Angleterre et en Amérique, il revint à Paris où il travailla dans diverses formations parmi lesquelles l'Opéra-Comique dont il fut soliste. Dès les premières années du xx<sup>e</sup> siècle, il fut aussi membre de la Société Moderne d'Instruments à Vent.
- 193** « cultivated a gentle, almost completely straight, sound. », in Humphries: *The Early Horn*, p. 72.

ment avec une sonorité droite, mais dans les deux passages à découvert de la fin du deuxième mouvement, il met subtilement en valeur les notes les plus longues en les vibrant légèrement.

♪ **Extrait n° 85** Nikolai Rimsky-Korsakov: *Shéhérazade* (Le récit du Prince Kalender), Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire (Édouard Vuillermoz, cor solo), dir. Philippe Gaubert, 1928, Vogue (1990), 665001, CD

L'usage de cet ornement est beaucoup plus marqué dans les deux enregistrements qu'il effectua en tant que soliste. Son utilisation du vibrato est liée alors à une logique musicale: les deux compositions étant de structure ABA', on constate l'emploi d'un tremblement expressif dans les sections B, et parfois dans la dernière partie (A'). Le jeu de Vuillermoz est aussi empreint de la rhétorique musicale du XIX<sup>e</sup> siècle, comme on peut l'entendre dans l'emphase de certaines valeurs rythmiques et les nombreux rubatos. La grande attention portée à la musicalité dont témoignent ces enregistrements était aussi présente dans son enseignement; d'après l'un de ses élèves, il attachait beaucoup d'importance au phrasé et à l'expressivité de la sonorité.<sup>194</sup>

♪ **Extrait n° 86a** Camille Saint-Saëns: *Romance en Fa* op. 86 **86b** Émile Vuillermoz: *Pièce mélodique n° 8*; 86a et b: Édouard Vuillermoz (cor), G. Haas (piano), 1929, Gramophone, L 753, 78 t.

L'une des pièces enregistrées en soliste par Vuillermoz semble receler l'unique exemple, connu à ce jour, de cor à main interprété par un corniste ayant obtenu son 1<sup>er</sup> prix sur le cor naturel: dans un passage en doubles-croches, il délaisse par deux fois les pistons pour utiliser la main (en demi-bouché) afin de baisser une note d'un demi-ton. On sait que la technique de la main fut employée jusqu'à une époque tardive en France et la rareté des exemples sonores pose question; l'une des principales raisons pourrait bien être la contrainte imposée par la technologie acoustique qui nécessitait de jouer fort – les sons partiellement ou intégralement bouchés n'étaient sans doute pas assez audibles.

♪ **Extrait n° 87** Émile Vuillermoz: *Pièce mélodique n° 8*, Édouard Vuillermoz (cor), G. Haas (piano), 1929, Gramophone, L 753, 78 t.

Une conception explicitement lyrique de la sonorité émane du jeu de l'un des derniers élèves de Jean-Baptiste Mohr: Jules Vialet.<sup>195</sup> Dans le premier enregistrement intégral du *Quintette pour piano et vents* de Beethoven, ce corniste emploie un vibrato très expressif dans les solos mais adopte un jeu relativement droit dans les passages en tutti – une façon

<sup>194</sup> Cf. entretien personnel avec Lucien Thévet, qui fut l'élève de Fernand Reine et d'Édouard Vuillermoz.

<sup>195</sup> Jules Vialet (1871–1948): après avoir débuté ses études avec Jean-Baptiste Mohr, il obtint son 1<sup>er</sup> prix en 1895 dans la classe de François Brémond. Membre de la Musique de la Garde Républicaine en 1897, il en fut le soliste de 1906 à 1914. En 1904, il intégra la Société des Concerts et en fut le cor solo de 1918 à 1923. Il occupa la même fonction à l'Opéra pendant près de 30 années.

de faire très proche de celle du hautboïste. La nature des attaques indique que Vialet jouait un cor en Fa – comme le confirment les photos le montrant à divers moments de sa carrière. Sa sonorité très claire s'harmonise particulièrement bien avec les instrumentistes qui l'accompagnent.

♪ **Extrait n° 88 (montage)** Ludwig van Beethoven: Quintette pour vents et piano op. 86 (Larghetto), Société des Instruments à Vent de Paris (Jules Vialet, cor), Lucien Wurmser (piano), 1928, Gramophone, DB 1639/1641, 78 t.

Ce dernier extrait est assez troublant car on pourrait penser qu'il s'agit d'un corniste appartenant à la génération suivante – ce style vibré étant généralement associé à l'« ancienne école » –, mais la vignette du disque ainsi qu'une photo de 1928 attestent la présence de Vialet au sein de cette formation. On retrouve ce corniste mentionné sur l'étiquette d'un autre enregistrement de la Société Taffanel<sup>196</sup> qui donne à entendre un jeu vibré la plupart du temps.

Le fait qu'Émile Lambert, Édouard Vuillermoz et Jules Vialet, tous trois élèves de Jean-Baptiste Mohr, employaient plus ou moins occasionnellement le vibrato confirme que cet ornement était utilisé par certains cornistes plus tôt qu'on ne le pense généralement. Cette conception de la sonorité transparait dans l'article que Jean Pénable rédigea pour le Dictionnaire Encyclopédique de Lavignac: le cor y est défini comme « l'instrument le plus romantique, son timbre, plein et vibrant comme la voix du ténor, pouvant rendre la joie, l'amour, la douleur et l'espérance ».<sup>197</sup> Dans cette phrase, Pénable semble associer explicitement l'exemplarité vocale à l'usage du vibrato.<sup>198</sup> Ce rapprochement est très important car s'il est difficile de corréliser avec certitude la référence au chant et l'emploi de cet ornement au début du XIX<sup>e</sup> siècle, il en va tout autrement pour la fin du siècle, comme le confirment certains enregistrements de contemporains de Henri Chaussier.

Un dernier facteur renforce notre hypothèse de l'utilisation précoce de cet ornement: ayant été un brillant ténor durant sa jeunesse,<sup>199</sup> il est fort probable que François Brémond faisait référence à l'esthétique vocale dans son enseignement et notamment à ses

**196** Wolfgang Amadeus Mozart: Quintette pour vents et piano, Société Taffanel des Instruments à vent, Louis Bas (hautbois), Achille Grass (clarinette), Jules Vialet (cor), Édouard Hénon (basson), Erwin Schulhoff (piano), 1929, Gramophone, D1804/D1806, 78 t.

**197** Jean Pénable: Le cor, in: Lavignac et la Laurencie: Encyclopédie de la Musique. Deuxième Partie, vol. 3, p. 1638–1648, ici p. 1641.

**198** En effet, la référence au chant, qui fut une constante dans l'enseignement des professeurs d'instruments à vent du Conservatoire de Paris, n'a pas toujours signifié l'emploi du vibrato; Dauprat, par exemple, recommandait lui aussi dans sa méthode de suivre « l'école d'un bon chanteur » mais ne semblait pas concevoir la sonorité autrement que droite.

**199** À une époque où l'emploi du vibrato était généralisé chez la majorité des chanteurs.

codes expressifs. Cela tend à être prouvé par le style éminemment lyrique de ses élèves les plus connus et généralement considérés comme les créateurs de « l'ancienne école » : Jean Devémy (1<sup>er</sup> prix en 1921), Louis Vuillermoz (1<sup>er</sup> prix en 1922) et René Reumont (1<sup>er</sup> prix en 1923 avec Fernand Reine – successeur de Brémond en janvier de cette même année). Par ailleurs, l'emploi du vibrato est mentionné explicitement dans un compte-rendu d'examen du Conservatoire de 1909<sup>200</sup> concernant un autre élève de Brémond : Albert Hodin.<sup>201</sup> En cultivant une sonorité très claire et un vibrato intensif, les cornistes considérés comme à l'origine de l'« ancienne école française de cor » ne semblent donc pas avoir inventé un type de jeu très différent de celui de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ; ils ne firent que perpétuer, en les développant, les caractéristiques du style de certains de leurs illustres prédécesseurs.

Durant sa carrière, Henri Chaussier a été amené à jouer aux côtés de cornistes dont le jeu était très varié ; si nous possédons des informations précises sur certaines de ses qualités instrumentales, la question de savoir quelle était sa conception de la sonorité reste pleinement ouverte.

Les trois décennies qui précèdent la Première Guerre mondiale furent particulièrement riches sur le plan musical : alors que le romantisme et le post-romantisme allemands brillaient de leurs derniers feux, de jeunes compositeurs français créaient un nouvel univers sonore qui remettait en jeu l'ensemble des paramètres musicaux ; la création en 1894 du *Prélude à l'après-midi d'une faune* de Claude Debussy à la Société Nationale constitue la pierre angulaire de cette évolution qui mènera jusqu'à la première représentation, en 1913, du *Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky.

Paul Taffanel occupe une place particulière au sein de la Belle Époque, non seulement pour avoir créé la Société de Musique de Chambre pour Instruments à Vent mais aussi pour avoir mené une double carrière de flûtiste et de chef d'orchestre ; d'ailleurs, son passage « de la fosse au podium » apparaît comme le symbole de l'élan décisif qu'il donna au développement de l'École française des vents.

À sa façon, Henri Chaussier fit aussi partie de ce vaste mouvement : il élaborait un modèle d'instrument avec lequel il tenta de concilier la tradition du « cor à main » et les acquis des pistons. Comme interprète, il eut le privilège de jouer en Allemagne dans l'orchestre de Benjamin Bilse – formation qui fut à l'origine de la Philharmonie de Berlin

<sup>200</sup> Archives nationales : AJ/37/236 : Enseignement. Concours ou examens d'admission et examens en cours d'année : notes de séances prises par les membres du comité, puis des comités d'enseignement et, à partir de 1871, des comités d'examen et jurys d'admission.

<sup>201</sup> Albert Hodin (1891–1982) : 1<sup>er</sup> prix en 1910 avec François Brémond. Il fut notamment cor solo des Concerts Padeloup (c. 1920–1933) et 2<sup>e</sup> cor de la Société des Concerts à l'époque où Lucien Thévet en était le soliste.

– et en France au sein de la Société des Concerts qui regroupait l'élite des musiciens de la capitale. À l'instar de ses collègues Jean Garigue et Fernand Reine, il se produisit en soliste au sein de la Société Nationale.<sup>202</sup> Chaussier fut aussi le dédicataire de plusieurs œuvres écrites par l'un des principaux compositeurs de son temps, Camille Saint-Saëns, et faillit même devenir professeur au Conservatoire. En l'absence d'enregistrements de ce grand corniste, nous avons rassemblé ceux de musiciens susceptibles d'avoir joué à ses côtés et tenté ainsi de faire un tableau sonore de cette période unique de l'histoire musicale française. Ce corpus, bien que lacunaire en l'état actuel de nos recherches, a permis de constater qu'à une époque où le répertoire allemand était de plus en plus présent dans les programmes de concert, l'ensemble des bois français privilégiait un jeu assez fin et une sonorité généralement claire. Il nous a aussi montré que, contrairement à ce que l'on croit généralement, le vibrato était utilisé par des musiciens ayant été actifs dans les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle – et sans doute même au paravent. À l'issue de recherches minutieuses, les sources sonores recelant des solos de cor révèlent une situation assez similaire; si l'ensemble des cornistes semblait cultiver le même idéal sonore que leurs collègues de la famille des bois, leur façon de soutenir le son n'était pas univoque. En effet, de nombreux enregistrements donnent à entendre une sonorité droite, tandis que d'autres permettent de repérer très nettement l'usage d'un tremblement expressif. Les exemples d'un style chantant sont suffisamment nombreux pour attester que cette approche n'était pas le fait d'une ou deux personnalités mais bien le reflet d'une pratique dépassant le seul milieu des cornistes. Par ailleurs, le vibrato resserré utilisé par ces derniers est très proche de celui qu'employaient les flûtistes, les hautboïstes, les clarinettes, les bassonistes et, de façon plus générale, les violonistes et les chanteurs de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.<sup>203</sup>

Cet article n'est que le premier stade d'un travail de recherche à venir qui devrait permettre d'affiner ces premières conclusions et d'aborder le cas d'autres instruments comme le saxophone, la trompette, le cornet et le trombone.

### Bibliographie

- Ahrens, Christian: *Valved Brass. The History of an Invention*, Hillsdale (New York) 2008  
 Armstrong, Joe: *Oboe Master Fernand Gillet's Remarkable Contributions to Woodwind Playing*, 2006, [www.joearmstrong.info/GILLET2irtf.htm](http://www.joearmstrong.info/GILLET2irtf.htm) (consulté le 15 décembre 2012)  
 Arnold, Paul: *Gravely: The Orchestra on Record, 1896–1926. An Encyclopedia of Orchestral Recordings Made by the Acoustical Process*, Westport 1997  
 Baines, Anthony: *Brass Instruments. Their History and Development*, Londres 1976

202 Michel Duchesneau: *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, Liège 1997, p. 242 et 251.

203 Cf. Milson: *Theory and Practice*, p. 111–148.

- Baines, Anthony: *Woodwind Instruments. Their History and Development*, New York 1991
- Barboteu, Georges: *The Evolution of the Horn in France and its School*, in: *The Horn Call* 4 (1976), n° 2, p. 33–40
- Berlioz, Hector: *Traité d'instrumentation et d'orchestration*, Paris 1993
- Blakeman, Edward: *Taffanel. Génie de la flûte*, traduit de l'anglais par Christophe Lanter, Paris 2011 (Collection Euterpe)
- Bleuzet, Louis: *Le hautbois*, in: *Lavignac et la Laurencie: Encyclopédie de la Musique. Deuxième Partie*, p. 1527–1544
- Brown, Clive: *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*, New York 1999
- Brown, Howard Mayer et Stanley Sadie: *Performance Practice after 1600*, New York 1989 (The Norton/Grove Handbooks in Music)
- Brown, Rachel: *The Early Flute. A Practical Guide*, Cambridge 2002 (Cambridge Handbooks to the Historical Performance of Music)
- Burban, Erwan: *Du cor à main au cor à pistons, mémoire de formation menant au Certificat d'Aptitude*, Paris 2008, <http://corpistons.wordpress.com> (consulté le 8 octobre 2012)
- Burgess, Geoffrey et Bruce Haynes: *The Oboe*, New Haven 2004 (The Yale Musical Instrument Series)
- Burgess, Geoffrey: « *The Premier Oboist of Europe* ». A Portrait of Gustave Vogt, Lanham 2003
- Burns, Michael: *Music Written for Bassoon by Bassoonists. An Overview*, in: *The Double Reed* 24 (2001), n° 2, p. 51–65
- Cazalet, André: *Le cor, les cuivres et la France*, in: *Brass Bulletin* 81 (1993), n° 1, p. 48–55
- Cook, Nicholas, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson et John Rink: *The Cambridge Companion to Recorded Music*, Cambridge 2009
- Dauprat, Louis François: *Le Professeur De Musique Ou L'Enseignement De Cet Art*, Whitefish 2009 (première édition Paris 1857)
- Day, Timothy: *A Century of Recorded Music. Listening to Musical History*, New Haven 2000
- De Lorenzo, Leonardo: *My Complete Story of the Flute. The Instrument, the Performer, the Music* (Revised and expanded edition), Lubbock 1992
- Dietz, William: *A Conversation with Sol Schoenbach*, in: *The Double Reed* 10 (1987), n° 3, p. 48–51
- Dorgueille, Claude: *L'école française de flûte*, Paris 1994 (Collection Euterpe)
- Dovergne, Guy: *Georges Longy, 1868–1930*, in: *La lettre du hautboïste* 12 (2003), n° 1, p. 13–30
- Duchesneau, Michel: *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, Liège 1997
- Fitzpatrick, Horace: *The Horn and Horn Playing and the Austro-Bohemian Tradition from 1680 to 1830*, Londres 1970
- Gabaron, Nicolas: *L'enseignement de la flûte traversière, histoire de la construction d'une discipline d'excellence en France*, Lyon 2005
- Gregory, Robin: *The Horn. A Guide to the Modern Instrument*, Londres 1961
- Gut, Serge et Danielle Pistone: *La musique de chambre en France de 1870 à 1918*, Paris 1985
- Hoeprich, Erich: *The Clarinet*, New Haven 2008 (The Yale Musical Instrument Series)
- Holoman, Kern: *The Société des Concerts du Conservatoire*, Berkeley 2004
- Hue, Sylvie et René Mazeau: *150 ans de Musique à la Garde Républicaine. Mémoires d'un Orchestre*, Paris 1998
- Humphries, John: *The Early Horn. A Practical Guide*, Londres 2000 (Cambridge Handbooks to the Historical Performance of Music)
- Janetzky, Kurt et Bernhard Bröchle: *Le Cor*, Lausanne 1977

- Katz, Mark: *Capturing Sound. How Technology has Changed Music*, revised edition, Berkeley 2010
- Kelly, Alan: *His Master's Voice/La voix de son Maître: The French Catalogue – A Complete Numerical Catalogue of the French Recordings made from 1898 to 1929 in France and elsewhere by The Gramophone Company Ltd.*, Westport 1990
- Kopp, James B.: *The Bassoon*, New Haven 2012 (The Yale Musical Instrument Series)
- Koury, Daniel J.: *Orchestral Performance Practices in the Nineteenth Century. Size, Proportions, and Seating*, Rochester 1986 (édition révisée)
- Lavignac, Albert et Lionel de la Laurencie: *Encyclopédie de la Musique. Deuxième Partie. Technique, esthétique, pédagogie*, Paris 1927, vol. 3
- Lawson, Colin: *The Early Clarinet. A Practical Guide*, Londres 2000 (Cambridge Handbooks to the Historical Performance of Music)
- Lawson, Colin et Robin Stowell: *The Historical Performance of Music. An Introduction*, Londres 2000 (Cambridge Handbooks to the Historical Performance of Music)
- Leech-Wilkinson, Daniel: *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*, Londres 2009, [www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html](http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html) (consulté le 13 février 2013)
- Leech-Wilkinson, Daniel: *Musicology and Performance*, [www.rilm.org/historiography/leech.pdf](http://www.rilm.org/historiography/leech.pdf) (consulté le 14 juillet 2012)
- Leech-Wilkinson, Daniel: *Early Recorded Violin Playing. Evidence for what?*, in: *Spielpraxis der Saiteninstrumente in der Romantik. Bericht des Symposiums in Bern, 18.–19. November 2006*, publié par Claudio Bacciagaluppi, Roman Brotbeck et Anselm Gerhard, Schliengen 2011 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Vol. 3), p. 9–22
- Letellier, Léon et Édouard Flament: *Le basson*, in: Lavignac et la Laurencie: *Encyclopédie de la Musique. Deuxième partie*, p. 1556–1596
- Mac Beth, Amy: *A Discography of 78 rpm Era Recordings of the Horn. Solo and Chamber Literature with Commentary*, Westport 1997
- Manning, Dwight: *Woodwind Vibrato from the Eighteenth Century to the Present*, in: *Performance Practice Review* 8 (1995), n° 1, p. 67–72
- Margelli, Tad: *The Paris Conservatoire Concours Oboe Solos. The Gillet Years (1882–1919)*, in: *The Journal of the International Double Reed Society* 34 (1996), p. 41–55
- Maury, Claude: *Le cor Chaussier*, in: *Paris – un laboratoire d'idées. Facture et répertoire des cuivres entre 1840 et 1930. Actes du colloque*, Paris 2010, p. 75–152 [www.philharmoniedeparis.fr/fr/paris-un-laboratoire-did-ees-actes-du-colloque](http://www.philharmoniedeparis.fr/fr/paris-un-laboratoire-did-ees-actes-du-colloque) (consulté le 7 août 2012)
- Mc Cutchan, Ann: *Marcel Moÿse. Voice of the Flute*, Portland 1994
- Milson, David: *Theory and Practice in Late Nineteenth-Century Violin Practice. An Examination of Style in Performance, 1850–1900*, Aldershot 2003
- Mimart, Prosper: *La clarinette*, in: Lavignac et la Laurencie: *Encyclopédie de la Musique. Deuxième partie*, p. 1545–1555
- Morley-Pegge, Reginald: *The French Horn*, Londres 21973
- Nelson, Susan: *Georges Barrère*, in: *A.R.S.C. Journal* 24 (1993), n° 1, p. 4–48
- Nelson, Susan: *Early Recordings and the Flute Repertoire*, <http://78universe.com/Early%20Recordings%20and%20the%20Flute%20Repertoire%20%20by%20%20Susan%20Nelson.htm> (consulté le 15 juillet 2012)
- Pénable, Jean: *Le cor*, in: Lavignac et la Laurencie: *Encyclopédie de la Musique. Deuxième partie*, p. 1638–1648
- Peyser, Joan: *The Orchestra. Origins and Transformations*, New York 2000

- Philip, Robert: *Early Recordings and Musical Style. Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900–1950*, Cambridge 1992
- Philip, Robert: *Performing Music in the Age of Recording*, New Haven 2004
- Philip, Robert: Historical Recordings of Orchestras, in: *The Cambridge Companion Guide to the Orchestra*, Cambridge 2003, p. 203–217
- Pierre, Constant: *Le conservatoire national de musique et de déclamation*, Paris 1900
- Pizka, Hans: *Hornisten-Lexikon. Dictionnary for Hornists*, Munich 1986
- Post, Nora: Interview with Fernand and Marie Gillet, in: *The Double Reed* 5 (1982), n° 3, p. 36–38, [www.norapost.com/gillet.html](http://www.norapost.com/gillet.html) (consulté le 15 juillet 2012)
- Powell, Arda: *The Flute*, New Haven 2002 (The Yale Musical Instrument Series)
- Schweikert, Norman: *The Horns of the Valhalla. Saga of the Reiter Brothers*, Gurnee 2011
- Seguin, Jean-Pierre: Fernand Oubradous. A Half-Century of Woodwind History, in: *The Journal of the International Double Reed Society* 14 (1986), [www.idrs.org/publications/controlled/Journal/JNL14/JNL14.Seg.html](http://www.idrs.org/publications/controlled/Journal/JNL14/JNL14.Seg.html) (consulté le 20 octobre 2012)
- Storch, Laila: Georges Gillet. Master Performer and Teacher, in: *Journal of the International Double Reed Society* 6 (1977), n° 5, p. 1–19
- Storch, Laila: *Marcel Tabuteau. How Do You Expect to Play the Oboe If You Can't Peel a Mushroom?*, Bloomington 2008
- Taffanel, Paul et Louis Fleury: *La flûte*, in: *Lavignac et la Laurencie: Encyclopédie de la Musique. Deuxième Partie*, p. 1483–1526
- Taffanel, Paul et Philippe Gaubert: *Méthode Complète de Flûte*, Paris 1923, p. 186
- Tarr, Edward H.: *The Russian Trumpet Tradition from the Time of Peter the Great to October Revolution*, Hillsdale 2000
- Tiffou, Augustin: *Le basson en France au XIX<sup>e</sup> siècle. Factice, théorie et répertoire*, Paris 2012
- Toff, Nancy: *Monarch of the Flute. The Life of Georges Barrère*, Londres 2005
- Weston, Pamela: *Yesterday's Clarinetists. A Sequel*, Ampleforth 2002
- Weston, Pamela: *Heroes, Heroines of Clarinetistry*, Bloomington 2008
- Whitwell, David: *The Longy Club. 1900–1917. An Early Wind Ensemble in Boston*, Austin 2011

## Inhalt

**Vorwort** 7

**Cyrille Grenot** La facture instrumentale des cuivres dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle en France 11

**Claude Maury** Les cors omnitoniques 103

**Daniel Allenbach** Französische Ventilhornsschulen im 19. Jahrhundert 154

**Daniel Lienhard** Werke für mehrere Hörner aus Frankreich 1800–1950 172

**Anneke Scott** Jacques-François Gallay. Playing on the Edge 198

**Martin Mürner** Meifred und die Einführung des Ventilhorns in Frankreich 223

**Jean-Louis Couturier** Aperçu historique de la pratique du cor naturel en France et de son emploi dans les ensembles à vent 234

**Vincent Andrieux** L'univers sonore d'Henri Chaussier. Perspectives sur le jeu des instruments à vent en France au début de l'ère de l'enregistrement (circa 1898–1938) 258

**Michel Garcin-Marrou** L'École française du cor. Fondements historiques, cornistes, facteurs, orchestres et questions de style 303

**Edward H. Tarr** The Genesis of the French Trumpet School 316

**Jeroen Billiet** Belgium, France and the Horn in the Romantic Era. Tradition, Influences, Similarities and Particularities 328

**Martin Skamletz** »... und gar nichts, wodurch sich der eigene schöpferische Geist des Komponisten beurkundete«. Cherubini, Hummel, Konzerte, Opern, Quodlibets und Trompeten in Wien zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Teil 2: Aus dem Repertoire der Kaiserin 340

**Ulrich Hübner** Das Cor Chaussier. Ein Praxisbericht 363

**Adrian von Steiger** Historisch informierter Blechblasinstrumentenbau. Ein Projekt zur Erforschung der Handwerkstechniken im Blechblasinstrumentenbau in Frankreich im 19. Jahrhundert 377

**Jean-Marie Welter** The French Brass Industry during the 19<sup>th</sup> Century 384

**Marianne Senn / Hans J. Leber / Martin Tuchschnid / Naila Rizvic** Blechblasinstrumentenbau in Frankreich im 19. Jahrhundert. Analysen von Legierung und Struktur des Messings zugunsten eines historisch informierten Instrumentenbaus 398

**Hans-Achim Kuhn / Wolfram Schillinger** Herstellung bleihaltiger Messingbleche mit modernen industriellen Verfahren 420

- Adrian von Steiger** Zur Vermessung von Wandstärken historischer Blechblasinstrumente 431
- David Mannes / Eberhard Lehmann / Adrian von Steiger** Untersuchung von historischen Blechblasinstrumenten mittels Neutronen-Imaging 439
- Martin Mürner** Blechblasinstrumentenbau im 19. Jahrhundert in Frankreich. Historische Quellen zur Handwerkstechnik 446
- Gerd Friedel** Von der Information zum Instrument 463
- Rainer Egger** Zur Frage der Wandvibrationen von Blechblasinstrumenten. Wie wirkt sich das Vibrationsmuster der Rohrkonstruktion auf die Spielcharakteristik eines Blechblasinstruments aus? 469
- Namen-, Werk- und Ortsregister** 480
- Die Autorinnen und Autoren der Beiträge** 496

ROMANTIC BRASS. FRANZÖSISCHE HORNPRAXIS  
UND HISTORISCH INFORMIERTER BLECH-  
BLASINSTRUMENTENBAU • Symposium 2  
Herausgegeben von Daniel Allenbach, Adrian  
von Steiger und Martin Skamletz

MUSIKFORSCHUNG DER  
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz  
und Thomas Gartmann

Band 6



Dieses Buch ist im Juli 2016 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Hergestellt wurde der Band von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Gedruckt wurde er auf *Alster*, einem holzfreien, säurefreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Firma Geese in Hamburg. Ebenfalls aus Hamburg, von Igepa, stammt das Vorsatzpapier *Caribic cherry*. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast, Technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse, aus Sonthofen im Allgäu. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter [www.editionargus.de](http://www.editionargus.de). Zum Forschungsschwerpunkt Interpretation der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter [www.hkb.bfh.ch/interpretation](http://www.hkb.bfh.ch/interpretation) und [www.hkb-interpretation.ch](http://www.hkb-interpretation.ch). Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über [www.dnb.de](http://www.dnb.de) abrufbar. © Edition Argus, Schliengen 2016  
Printed in Germany ISBN 978-3-931264-86-4